

Biblioteca de artă

241

Arte și civilizații

Eduard Plietzsch

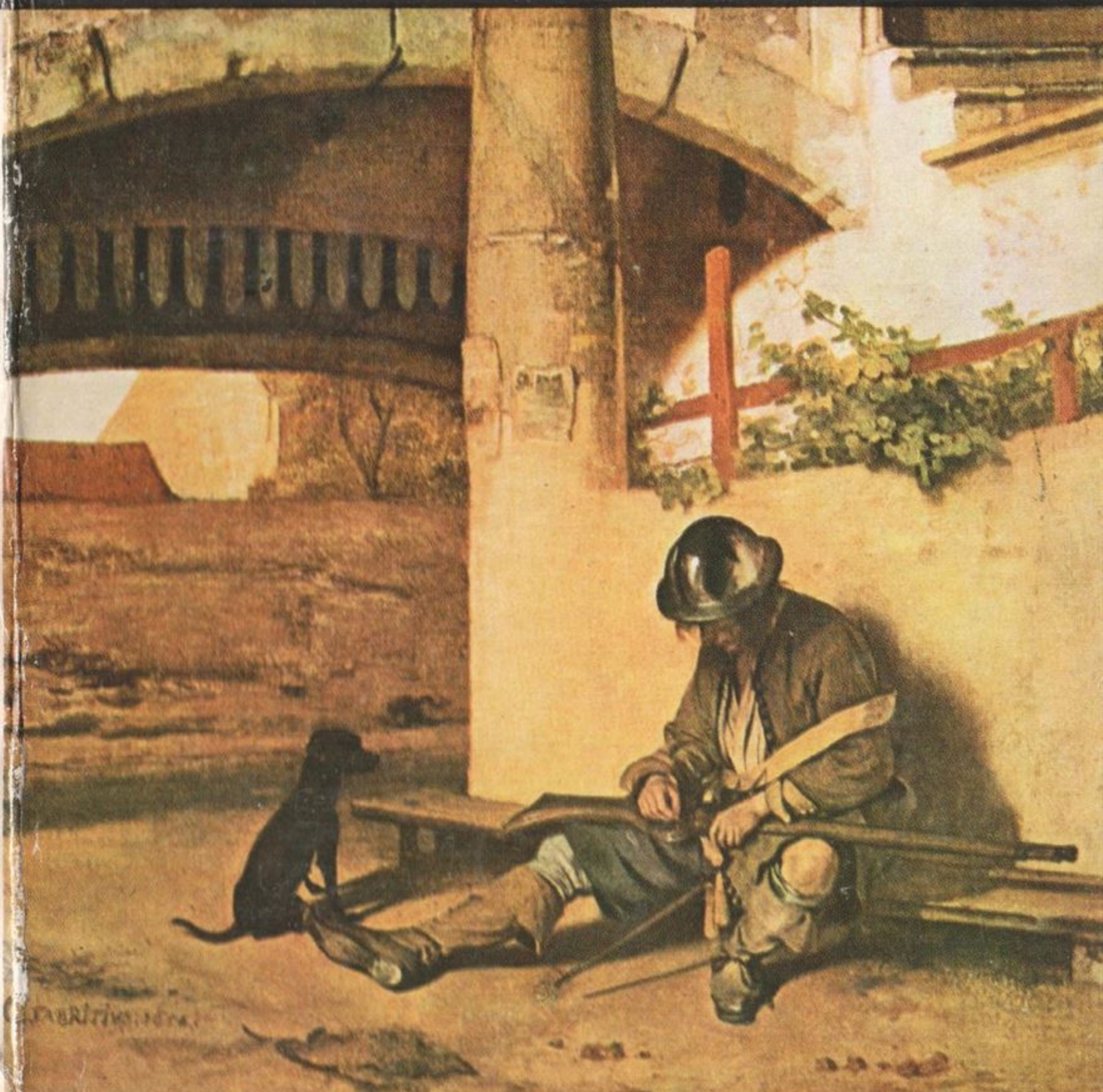
pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

Lucrarea istoricului de artă german Eduard Plietzsch (1886–1961), fost colaborator al lui Wilhelm von Bode, vine să întregască celebra lucrare a dascălului său („Maeștrii picturii olandeze și flamande”), publicată și în traducere românească. Plietzsch ne oferă o suită impresionantă de profiluri ale unor pictori – printre care unii cu totul remarcabili, ca Avercamp, Dou, Fabritius, Siberechts, Saenredam – care, în majoritatea lor, au fost recunoscuți ca mari artiști abia în cursul ultimelor decenii. Cele peste 400 de ilustrații ne familiarizează cu opera, deocamdată insuficient cunoscută, a acestor creatori autentici, probind diversitatea de genuri și bogăția talentelor dintr-una din cele mai fertile epoci ale picturii europene.

Vol. I și II lei 39

pictori olandezi și flamanzi
din secolul al XVII-lea



Editura Meridiane

Pictori
olandezi și flamanzi
din
secolul al XVII-lea

Biblioteca de artă
Arte și civilizații

EDUARD PLIETZSCH
*Holländische und flämische
Maler des XVII. Jahrhunderts*
2. Auflage 1972.

© by VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1980

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Eduard Plietzsch

pictori
olandezi și flamanzi
din
secolul al XVII-lea

Volumul I

În românește de
ION HERDAN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

Pe coperta :

CAREL FABRITIUS

De strajă la poarta oraşului
Schwerin, Staatliches Museum

CUVÎNT ÎNAINTE*

Se cuvine să argumentez alegerea pictorilor studiați în această lucrare, căci, parcurgînd sumarul, cititorul nu va întîlni numele unora dintre marii artiști olandezi și flamanzi.

Din 1916, semnatarul acestor rînduri fusese însărcinat de Wilhelm von Bode să-l ajute atît la trierea și orînduirea reproducerilor, cît și la

* Eduard Plietzsch, născut în ziua de 9 iulie 1886 la Altenburg (districtul Leipzig), era fiul unui muncitor tipograf (zețar). După absolvirea liceului, și-a făcut studiile la Viena, Berlin, Paris și Heidelberg, obținînd titlul de doctor *summa cum laude*. Discipol al lui Henry Thode, un profesor strălucit, a știut să îmbine într-o simbioză armonioasă cunoștințele dobîndite cu impresiile culese din frecventarea muzeelor și colecțiilor de artă din multe țări (Italia, Anglia, Țările de Jos etc.).

Istoricul de artă olandez Dr. Hofstede de Groot,
5 recunoscînd remarcabilul talent al tînărului erudit,

corectura tipografică a textului vastei sale lucrări „Maeștrii picturii olandeze și flamande”. La solicitarea editurii am completat cu rezultatele celor mai recente cercetări acele patru ediții ale cărții lui Bode, care au văzut lumina tiparului începînd din 1951. A fost adesea exprimată dorința ca această revizuire să nu se limiteze la rectificări, adnotări sau la indicarea

Îl angajează pe acesta în funcția de asistent la Institutul de la Haga. Mai tîrziu, Plietzsch devine asistentul lui Wilhelm von Bode, pe vremea aceea conservator (= director) al muzeului Kaiser-Friedrich din Berlin.

Specializîndu-se în preajma lui Bode, dr. Eduard Plietzsch a colaborat la redactarea celebrei lucrări „Maeștrii picturii olandeze și flamande”, apărută în 1916 la editura Seemann, pe ale cărei ediții succesive le-a întregit mereu cu noi adnotări. Cartea lui Bode (traducerea românească, semnată de E. Filotti a apărut la Editura Meridiane, în 1974) era alcătuită din 36 mici monografii ale celor mai de seamă pictori olandezi și flamanzi din deceniile glorioase ale veacului al XVII-lea ; lucrarea lui Plietzsch o întregeste prezentînd alți maeștri din acea epocă, printre care unii remarcabili, ca Avercamp, Dou și Fabritius. Cele 403 reproduceri ne oferă, pe lîngă tablouri ale unor pictori recunoscuți ca mari artiști în cursul ultimelor decenii — Frans Post, Siberechts sau Saeredam — un mare număr de imagini oglindind operele unor maeștri mai puțin cunoscuți, lucrări surprinzătoare, nicideată, sau prea rareori reproduse pînă acum.

Astfel s-a încheiat o carte care întregeste lucrarea lui Wilhelm von Bode, alcătuiind, împreună cu aceasta,

numelui proprietarilor de tablouri. Dorință rămasă neîmplinită, pentru că textul clasic al lui Bode nu trebuia să sufere intervenții. În schimb, m-am hotărât să scriu o lucrare originală, consacrată maeștrilor pe care nu-i studiase Bode; ea va putea fi socotită, așadar, ca o completare a cărții sale. Amîndouă laolaltă alcătuiesc deci o istorie a picturii din Țările de Jos, istorie ce nu se pretinde, însă, a fi fără lacune.

un studiu de ansamblu al picturii din Țările de Jos în veacul al XVII-lea, studiu menit să prezinte diversitatea de genuri și bogăția talentelor dintr-una din cele mai fertile epoci ale picturii europene.

După primul război mondial, Eduard Plietzsch s-a dedicat expertizei și criticii de artă, devenind curînd un specialist renumit, solicitat de multe muzee de seamă. Întîlnirilor sale cu marile personalități din lumea artistică, îndeosebi între 1900 și 1914, contactelor foarte strînse cu membrii cercului „Sturm“ condus de Herwarth Walden, a cărui activitate era menită să revoluționeze arta, prieteniei cu Else Lasker-Schüler le este consacrată autobiografia lui Plietzsch apărută, în 1955, sub titlul „Veselă este arta“, din care nu lipsește umorul discret, atît de caracteristic, al autorului. Printre lucrările sale valoroase se numără și o monografie consacrată lui Gerard ter Borch, publicată la Viena (Schroll) în 1944.

Către sfîrșitul existenței sale Eduard Plietzsch s-a stabilit la Köln (R.F. Germania), unde s-a stins din viață în 1961. (Informațiile cuprinse în această notă biografică ne-au fost comunicate, cu amabilitate, de editura VEB E. A. Seemann din Leipzig. N.r.r.).

Cu acest prilej țin să-mi exprim întreaga
gratitudine față de editură** care, în cadrul
unei colaborări exemplare, a venit, cu multă
generozitate, în întâmpinarea tuturor sugesti-
ilor și dorințelor mele.

EDUARD PLIETZSCH

Köln, ianuarie 1960

** În anul 1960, la editura E. A. Seemann din
Leipzig, a apărut prima ediție a lucrării *Pictori
olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea* de
Eduard Plietzsch. Ediția a 2-a, care a stat la baza
prezentei traduceri românești, a apărut în 1972 (N.r.r.).

MAEȘTRI OLANDEZI

ARTA ȘI ARTIȘTII ÎN OLANDA

Apariția picturii olandeze a secolului XVII constituie unul din evenimentele cele mai semnificative și, totodată, mai surprinzătoare din istoria culturii. Cercetării științifice îi revine misiunea să descopere toate premisele faptului că, pe un teritoriu de dimensiuni foarte modeste, s-au ivit dintr-o dată, pe la 1610, un grup de artiști geniali, un mare număr de pictori deosebit de talentați, precum și o sumedenie de mici maestri, care au lucrat aici timp de două generații. Mai mult: această putere de creație nu acoperea tot teritoriul — și așa destul de mic — al Republicii Unite a Țărilor de Jos. Studiul artei olandeze aproape că nu ține seama de unele dintre cele „Șapte Provincii“, adică de Friesland, Geldern, Overijssel, Groningen. Cu puține excepții, pictorii care trăiau aici erau meșteșugari corecți, ale căror iscusite producții nu prezintă decît un interes local. Maestrii la care ne referim atunci cînd este vorba de pictura olandeză în secolul XVII se aflau toți în fostul comitat de Olanda, care se întindea aproximativ de la Amsterdam și Haarlem, pînă la Rotterdam și Haga. La acestea se adaugă, în interiorul țării, orașele Utrecht și Dordrecht. Unul singur din clasicii picturii olandeze, Gerard ter Borch, și-a petrecut a doua jumătate a vieții în provincia Over-

ijssel, departe de centrele culturale ale timpului.

Marii maestri olandezi și chiar cei de mai mică anvergură erau nu numai pictori admirabili, ci, în felul lor, și revoluționari ai artei. Concepțiile și creația lor formau un contrast izbitor cu stilul care, pe atunci, domnea în Europa : barocul, și reprezentau o ruptură cu tradițiile secolului al XVI-lea. Începea, evident, ceva cu totul nou : pictura modernă.

Ne vom mulțumi să amintim în treacăt pe cei mai vestiți maestri care în secolele XV și XVI s-au născut și au rămas în nordul Țărilor de Jos : Aelbert Ouwater, Geertgen van Haarlem ; așa-numitul maestru al „Fecioarei între Fecioare“ („*Virgo inter Virgines*“), Lucas van Leyden ; Jan van Scorel. Acestora li se adaugă toți acei mari artiști, originari din „Olanda“, dar care și-au desfășurat activitatea, cu precădere, în partea meridională a Țărilor de Jos : Jan van Eyck, născut la Maaseyck ; Dirk Bouts din Haarlem ; Gerard David din Oudewater ; Pieter Bruegel cel Bătrîn, născut pe lângă Breda, și portretistul Anthonis Mor din Utrecht. Tradiția îi numără printre pictorii școlii „flamande“ dar, pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea, este cu neputință a se face o deosebire netă — fie sub aspect cultural, fie sub cel politic — între caracterele olandeze și cele flamande. Originar din s'Hertogenbosch, Hieronymus Bosch a rămas toată viața fidel orașului său natal, deși acesta se află departe de cele care, pe vremea sa, erau centrele picturii „olandeze“ : Haga, Delft și Haarlem. Orașul său făcea parte din ducatul de Brabant, al cărui principe, Filip cel Frumos, un mecena al lui Bosch, își avea reședința la Bruxelles.

Și în cazul nostru se perpetuează o practică „de care e mai lăudabil să te rupi decît s-o urmezi“ și care constă în urmărirea genealogiei artistice a maestrilor veacului al XVII-lea pînă la frații van Eyck și la contemporanii acestora. Astfel, după unii, peisajul marin, cu

aer „realist“, de pe miniaturile pictate în 1416 de Jan van Eyck, pentru cartea de rugăciuni zisă „de la Torino-Milano“ — și care îl înfățișează pe contele Wilhelm al IV-lea de Bavaria cu suita sa pe malul mării — anticipează marinele lui Simon de Vlieger și ale lui Willem van de Velde; pădurea scăldată de verdele sumbru al asfințitului, de pe panourile laterale ale altarului din Gent (Gand), ar fi o prefigurare a artei lui Jacob van Ruisdael; iar pictînd „Nașterea lui Cristos“ (National Gallery, Londra) Geertgen van Haarlem ar fi apelat la aceleași efecte jucăușe de ecleraj, pe care le regăsim, în secolul XVII, la Gerard Dou și Godfried Schalcken. Fără îndoială, din 1434, cu confortabilul interior ce-i servește drept ambianță dublului portret Arnolfini (Londra, National Gallery), Jan van Eyck a anticipat, rezolvîndu-le magistral, unele probleme picturale esențiale ale picturii de interior din secolul XVII. Dar nu este nicidecum direct drumul ce duce de la tabloul acesta și de la odăile și chiliile cu cîte o „Bună Vestire“ sau o „Sfîntă citind“, ce apar uneori, în secolele XV și XVI, pe panouri de altar, pînă la Pieter de Hooch; nu mai puțin sinuos este drumul ce leagă peisajele din fundalul tablourilor religioase de cele ale lui Jan van Goyen; la fel de indirect ne conduc rarele naturi moarte aflate, de cele mai multe ori, pe spațele unor portrete sau unor chipuri de madone, la lucrările lui Pieter Claesz și Willem Kalf. Toate aceste peisaje, interioare, naturi moarte timpurii și răzlețe, executate uneori cu o tehnică surprinzător de avansată, nu sînt încă lucrări autonome, pictate ca scop în sine. În perspectiva istorică, însă, un domeniu anume al artei își dobîndește însemnătatea abia atunci cînd este cultivat în mod deliberat și sistematic, cînd artiștii contemporani, urmărind aceleași scopuri, își dau seama că i-a venit timpul și îl adoptă fără reticențe, dezvoltîndu-l în chip independent.

În capitolul următor ne propunem să dovedim că pictorii olandezi de scene de interior și de societate de la începutul veacului al XVII-lea, un Dirck Hals, un Pot, un Duyster, un Codde, un Palamedesz, un Duck și alții, au luat-o anume de la început, neținînd seamă de tradiția, de tehnica rafinată și virtuozitatea pictorilor de arhitecturi de la sfîrșitul veacului al XVI-lea.

Chiar dacă unele lucrări de tinerețe ale unor peisagiști olandezi ca Hendrick Avercamp, Jacob van Geel, Gillis Claesz d'Hondecoeter, Esaias van de Velde, mai amintesc de stilul revolut al lui Gillis van Coninxloo, David Vinckboons, Roelant Savery (artiști flamanzi stabiliți la Amsterdam), de pe la 1610 pictorii încep, și în acest domeniu, să observe nemijlocit natura, renunțînd la formulele tradiționale. Ei redescopereau natura cu o desăvîrșită naivitate a simțurilor, figurînd-o în mod original.

Atunci cînd, la începutul secolului, artiștii olandezi au pictat pentru prima oară cîte o potecă nisipoasă șerpuind printre dune, atmosfera ploiasă a malurilor Mării Nordului, sau cocioabe răzlețe printre copaci ; cînd, ferme-cați de irizările mătăsoase ale penajului, au zugrăvit cîte un mănunchi de păsări vîinate ; cînd nuanțe rare i-au îndemnat să așeze pe pînză un ulcior de lut printre vase de cositor, ei nu vor fi fost conștienți de faptul că aceste tablouri, în aparență neînsemnate, deschideau o nouă epocă în istoria artei. Spre deosebire de portretele prozaice ale lui Mierevelt și de cele, mai reprezentative, ale lui Jan van Ravesteyn, imaginile lui Frans Hals nu mai amintesc de portretistica epocii premergătoare. La Frans Hals, bărbații și femeile, care clocoțesc de viață, și oamenii din popor, schițați cu o pensulație nervoasă și spirituală, prevestesc un viitor îndepărtat. Concepția și tehnica lor sînt mai îndeaproape înrudite cu cele ale impresioniștilor moderni decît cu portretele unui

Anthonis Mor sau Jan van Scorel. Un peisaj ca „Vedere din Delft“ de Vermeer (Haga, Maurithuis, reprodus în lucrarea lui Bode la pag. 96)¹, al cărui caracter inovator atît de îndrăzneţ nu a fost înţeles de contemporani şi pe care, în tot cazul, nimeni nu s-a încumetat să-l imite în veacul al XVII-lea, a inspirat, tocmai peste două secole, o întreagă şcoală de pictori. Peisagistica pictorului Jacob Maris de la Haga şi a artiştilor din cercul lui are drept punct de plecare acest tablou, unic în felul său.

S-au propus explicaţii mult prea raţionale pentru descoperirea de către pictura veacului al XVII-lea a lumii înconjurătoare imediate. Aflîndu-se în această republică de burghezi prea puţini principii protectori ai artei, în stare să comande picturi somptuoase pentru decorarea sălilor şi galeriilor palatelor lor, s-a tras concluzia că maeştrii olandezi s-ar fi mulţumit, prin forţa lucrurilor, să picteze tablouri de format mai mic, destinate unor interioare burgheze şi înfăţişînd peisaje cu rîuri, ateliere de cizmărie, sau bucătărese gătind. Calvinismul precumpănitor interzicînd, în bisericile văruite, orice fel de imagini, s-a presupus că, în loc de madone şi tablouri de altar, artiştii s-au văzut constrînşi să picteze cirezi de vaci, scene de tavernă şi naturi moarte. Dar poate crede cineva într-adevăr că Gerard ter Borch a pictat cucoane scriind scrisori sau făcînd muzică, numai pentru că nu i se comandau imagini cu madone ? Salomon van Ruysdael să fi pictat idilicele sale peisaje cu canale, şi luminoase coroane de copaci verzi-argintii numai pentru că nu se găseau mai mulţi clienţi dornici să cumpere cîte o „Fugă în Egipt“, pe fundal de munţi măreţi ? Fie zis în treacăt, Salomon van Ruysdael a tratat de două ori „Botezul vis-

¹ WILHELM VON BODE „*Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen*“ (Leipzig, VEB E. A. Seemann).

În continuare lucrarea (apărută şi în traducere românească : „*Maeştrii picturii olandeze şi flamande*“) va fi citată cu indicaţia „Bode“.

tiernicului“, iar între 1643 și 1668 a pictat de cinci ori „Drumul spre Emmaus“, realizând, de fiecare dată, autentice peisaje ruysdaeliene. Astfel, de pildă, exemplarul datat din 1657 (din Muzeul de la Basel), cu păstori olandezi și o cireadă de vite în prim plan, se deosebește de lucrările sale tipice numai prin faptul că, dacă privim cu atenție, descoperim trei figuri mărunte îmbrăcate în haine „orientale“, în care cu greu recunoaștem pe Cristos și pe cei doi discipoli.

În afară de Salomon van Ruysdael, mulți, foarte mulți pictori protestanți din Olanda au zugrăvit ocazional scene din Sfînta Scriptură; printre aceștia întîlnim unele nume neașteptate, ca Pieter Codde, al cărui subiect de predilecție erau camerele de gardă, precum și pe peisagiștii Nicolaes Berchem și Aelbert Cuyp. Se știe că în liberala Republică a Țărilor de Jos, catolicismul, deși nu recunoscut în mod oficial, era tolerat în mod tacit; există deci tablouri biblice de portretistul Thomas de Keyser, de Philips Wouwerman, animalierul, de peisagiștii Adriaen van de Velde și Carel Du-jardin, care toți mărturiseau crezul catolic, precum și de Adriaen van Ostade, trecut la catolicism la maturitate. (Ilustrație, Bode, pag. 175). Jan Steen era de asemenea catolic. Din cele șapte sute de tablouri ale sale, șaptezeci, oricum, reprezintă scene din Sfînta Scriptură. Exista așadar, în Olanda secolului XVII, în majoritate puritană, posibilitatea de a se afirma prin tablouri religioase. Dacă totuși nu au fost create opere însemnate, cu excepția celor ale lui Rembrandt și ale lui Jan Steen — căruia, ce-i drept, episoadele biblice îi foloseau ca pretext pentru scene populare, dramatice sau vesele (Ilustrații, Bode, pag. 157) — se poate trage concluzia că pictorii olandezi din secolul XVII nu vedeau aptitudini pentru pictura religioasă. La fel de puțină înclinație, la fel de puțin talent aveau pentru mitologie, alegorii și alte motive abstracte, care cer o ima-

ginație exuberantă. Când Vermeer din Delft a pictat în mod excepțional o alegorie — simbolizarea „Noului Testament“ (New York, Metropolitan Museum) — artistul acesta admirabil a fost atît de lipsit de fantezie, încît a trebuit să împrumute toate amănuntele simbolice dintr-o carte a italianului Cesare Ripa, apărută la Amsterdam, la 1644, care cuprinde sfaturi detaliate pentru zugrăvirea de alegorii. Urmărind indicațiile îndeaproape, Vermeer a realizat o compoziție penibil de artificială ; din fericire, frumusețea execuției și a detaliilor ascunde în bună parte neajunsurile ansamblului. Când însă maeștri de mai mică însemnătate, ca H. G. Pot din Haarlem, se încumetau să păsească pe tărîmul alegoriei („Flora și carul de bufoni“, „Apoteoza lui Wilhelm I“ la Muzeul din Haarlem), sau cînd alții, ca Pieter Codde din Amsterdam, se măsurau cu pictura religioasă sau mitologică („Judecata lui Midas“, Muzeul din Leipzig ; „Adorarea păstorilor“, Rijksmuseum, Amsterdam ; „Diana cu nimfele“, Castelul Anholt i.W. etc.) se nășteau uneori tablouri de un comic involuntar. Concepția filistină și naturalismul frust al personajelor formează un contrast prea grotesc cu idealitatea motivului.

Faptul că, în Olanda, arta de tip baroc nu a prins nici ea rădăcini mai adînci decît pictura religioasă și alegorică, s-ar putea explica în mod convingător prin definiția tradițională a stilului baroc ca artă a contrareformei. Ar fi astfel de la sine înțeles că, în Țările de Jos, unde domnea un protestantism rigid, predominant calvinist, așa-numitul „stil iezuit“ era destinat eșecului. Dar a caracteriza acest stil european, condiționat de epocă, exclusiv ca o artă militantă a contrareformei, menită să-i seducă pe renegați, fermecîndu-le simțurile cu splendoarea sa, ar fi o formulă prea îngustă și unilaterală. De altfel, în Olanda secolului XVII, nu lipseau, nici în domeniul profan, lucrări decorative susceptibile de a fi executate

în spirit baroc. Nu este oare concludent faptul că, pentru decorarea sălii de Orania din castelul Huis ten Bosch, a fost nevoie să se apeleze la pictorii flamanzi Jacob Jordaens, Gonzales Coques și Theodor van Thulden, și că, în ciuda unor detalii izbutite, operele olandezilor Jan Lievens, Pieter Soutman, Salomon de Bray, Gerard van Honthorst, Cesar van Everdingen — angajați concomitent — sînt nerealizate ca picturi monumentale? Aceeași afirmație se poate face despre decorația Primăriei din Amsterdam (Palatul Regal actual) și, în măsura în care puținele vestigii ne permit să ne dăm seama, despre decorația castelurilor Honselarsdijk și Rijswijk, construite de arhitectul Jacob van Campen pentru *stathouder*-ul prinț Frederic-Henric, și dăruite în 1800. Cînd Leonard Bramer a pictat la Delft pereții și tavanul sălii de onoare a castelului princiar („Prinsenhof“), a dat și el greș. Judecînd după un desen al lui Terwesten, ce înfățișează sala cu picturile murale azi dispărute, Leonard Bramer nu avea darul, nici simțul picturii decorative.

Așadar, dacă barocul nu a prins rădăcini în Olanda — cu excepția școlii din Utrecht a grupului din jurul lui Honthorst — faptul acesta nu se datorează numai lipsei, într-o republică burgheză protestantă, a catedralelor cu cupole și altare și numărului foarte restrîns de palate princiare. Adevărul este că stilul patetic și prea ostentativ era cu totul străin firii olandezilor realiști, care nu înclinau cîtuși de puțin spre această artă.

„Rembrandt voia să fie baroc“ afirmă J. Hui-zinga în cartea sa „Cultura olandeză în veacul al XVII-lea“. „Faptul însă că nu a reușit nici el, că geniul său și-a găsit limitele tocmai în strădaniile sale de a se apropia de stilul epocii lui — faptul acesta nu constituie oare dovada cea mai puternică a ipotezei noastre, anume că cultura olandeză se disociază fundamental de caracterele barocului?“

În 1609, după patruzeci de ani de luptă împotriva spaniolilor, Țările de Jos septentrionale dobândeau printr-un armistițiu independența și libertatea. La această dată începe în Olanda epoca numită cu mândrie „Gouden Eeuw” adică „Secolul de aur”. Foarte repede, și timp de două generații, tînăra Republică deveni prima putere maritimă — comercială și militară — din lume. Bogății uriașe provenite din posesiunile olandeze din Indiile Occidentale și Orientale se revărsară în țară, ale cărei legături comerciale se întindeau pînă în inima Rusiei. În aceeași epocă, acest popor rațional a produs pionieri ai științelor naturale și matematicii, ca Jan Swammerdam, Anthonis van Leeuwenhoeck, Christian Huygens, Simon Stevin, precum și pe juristul Hugo Grootius. Pe lîngă filozoful Spinoza, în Olanda și-a desfășurat activitatea gînditorul raționalist Descartes, refugiat din Franța. Scriitorii și poeții Joost van den Vondel, Pieter Cornelisz Hooft și Gerbrand A. Brederoo ajunseră, în țara lor, la o faimă mare; fără a avea parte — ca și, de altfel, arhitecții Hendrick de Keyser, Pieter Post și Jacob van Campen — de celebrația mondială de care se vor bucura Rembrandt, Hals, Seghers, Ruisdael, Potter, Hobbema, Steen, Vermeer, de Hooch și mulți alți pictori olandezi.

Începutul mării epoci a picturii coincide aproape întocmai cu nașterea Republicii Unite și libere a Țărilor de Jos și cu avîntul ei politic și economic. Ar însemna totuși să greșim dacă am deduce că strălucirea picturii se datorează aproape exclusiv bunăstării naționale. Istoria artei ne învață că au existat multe perioade în care o conjunctură economică excepțională nu a coincis cu înflorirea artei autentice; pe de altă parte, știm, îndeosebi din istoria literaturii, că opere de artă clasice s-au putut ivi chiar în state mici împresurate de greutatea economice și în timpuri de restriște.

17 Cînd, în jurul anului 1600, în Țările de Jos

spaniole a început cea mai strălucită epocă a picturii flamande, în frunte cu Rubens, situația politică și economică era mai neprielnică și, prin comparație, chiar mai catastrofală decât în Olanda vecină. În timp ce Amsterdamul cunoștea o dezvoltare rapidă, pentru a deveni cel mai bogat centru internațional de comerț, închiderea estuarului fluviului Escaut (Schelde) condamna orașul Anvers la o decădere totală.

Numeroșii, prea numeroșii pictori olandezi se bucurau de avantajul că populația acestei țări bogate era alcătuită din amatori de artă, că toate corporațiile comandau potrete de grup bine plătite, înfățișând archebuzieri din gărzile civice și „regenți“ (efori) și că, pe lângă negustorii cei mari, membrii micii burghezii erau și ei pasionați colecționari de tablouri. Supraproducția de opere de artă era totuși mult prea mare pentru a le putea asigura tuturor pictorilor un venit îndestulător. Desigur, exportul operelor de artă era foarte activ și în veacul al XVII-lea ; la nord, se întindea pînă în Suedia și în provinciile baltice ; la sud, pînă în Franța și Italia, uneori chiar peste mare, mai ales în Anglia. Semnificativ este faptul că, în 1653, un colecționar meridional, contele Antonio Ruffo din Messina (Sicilia) i-a comandat bătrînului Rembrandt — de la care posedă aproape 200 de gravuri — pe acel minunat „Aristotel cu bustul lui Homer“ (aflat astăzi în colecția Erickson, New York) ; mai tîrziu a cumpărat încă două opere din ultima perioadă a artistului (un „Homer“ aflat azi la Mauritshuis, Haga, precum și un „Alexandru“ care a dispărut). Prin reprezentantul ei în Țările de Jos, regina Cristina a Suediei își asigură privilegiul de opțiune asupra producției lui Gerard Dou în schimbul unei rente anuale de 500 de florini, iar în 1651 mareșalul suedez Wrangel cumpără patru tablouri de la Jan Steen, în vîrstă de douăzeci și șase de ani, prin agentul său olandez la Haga. Am putea cita foarte ușor sute de alte cazuri care stau

mărturie pentru viul interes manifestat de colecționarii străini. Pe de altă parte, numeroși artiști olandezi își câștigau existența în străinătate ca pictori de Curte. Dar, cu excepția lui Willem van de Velde cel Tânăr, care, spre sfârșitul vieții lui, lucra în Anglia pentru Carol al II-lea, cei mai mulți dintre ei erau artiști minori.

Numărul pictorilor olandezi ridicându-se, în veacul al XVII-lea, la mai multe mii, mulți dintre ei se vedeau siliți să practice, pe lângă artă, și o meserie „burgheză”. Nu ne miră faptul că unii se făceau negustori de opere de artă. Sîntem însă uluiți cînd aflăm că Jacob van Ruysdael a fost și chirurg și că a dobîndit titlul de doctor în medicină la o vîrstă matură. Philips Koninck, căruia îi datorăm admirabile peisaje de șes, era proprietarul liniei de navigație, de pasageri și mărfuri, Amsterdam—Rotterdam; Meindert Hobbema era funcționar al vămii și percepției municipale. Salomon van Ruysdael era nu numai furnizorul de albăstreală al spălătoriilor din Haarlem, ci producea și obiecte dintr-o imitație de marmoră inventată de el. Bunăstarea apreciabilă a lui Jan van der Heyden nu era rodul fermecătoarelor sale peisaje citadine, ci al invențiilor artistului vizînd îmbunătățirea pompelor de incendiu și a iluminatului public.

Numeroși pictori, printre care maeștri ca Jan Steen și Aert van der Neer, au fost hangii, iar alții, și-au asigurat existența, ca marinari, negustori de mătăsuri, comercianți, muzicanți, vînzători de lalele, funcționari — ba, în unele comune mai mici, chiar și ca primari. Într-un cuvînt, nu a existat meserie pe care să nu o fi exercitat și un artist. Pe de altă parte, în Olanda veacului al XVII-lea, dragostea și talentul pentru pictură erau atît de răspîndite, încît pînă și diletanții burghezi, atunci cînd pentru a se amuza luau paleta și pensula în mînă, făureau opere de artă remarcabile. Uimitor este cazul lui Nicolaes van Galen, ad-

ministrator de spital și cămătar din Hasselt (provincia Overijssel), de la care ne-a parvenit un singur tablou (păstrat la Primăria din Hasselt). Acest tablou de mari proporții, cu subiect istoric, pictat în 1657 în stilul școlii caravaggiste din Utrecht, îl reprezintă pe contele Wilhelm cel Bun împărțind dreptatea; artistul de ocazie dă dovadă de atîta originalitate și măiestrie, coloritul său este atît de îndrăzneț, încît este regretabil că nu se cunosc alte opere ale lui Galen (ilustrația 222). Tot astfel, să amintim de Jan van de Cappelle, colecționar cultivat și bogat proprietar al unei vopsitorii, care naviga cu propriul său vas de-a lungul coastei olandeze pînă la gurile Escaut-ului, și care, fără a fi studiat vreodată pictura în mod sistematic, a realizat, în clipele sale de răgaz, cele mai frumoase marine ale artei nordice.

Dintre pictorii profesioniști mai cunoscuți, bogați au fost numai Gerard van Honthorst, Aelbert Cuyp, Gerard Dou, Caspar Netscher, Nicolaes Berchem, Philips Wouwerman, Govert Flinck, Ferdinand Bol și, spre sfîrșitul secolului, pictorii de flori Jan van Huysum și Rachel Ruysch. Dacă Wouwerman, Berchem, Netscher și Gerard Dou, ale căror opere se numărau în veacul al XVII-lea printre cele mai scumpe tablouri olandeze, își datorau bunăstarea numai artei lor, Cuyp, Flinck și Bol și-o datorau pe a lor și unor soții bogate. Rachel Ruysch, ale cărei naturi moarte cu flori și le disputau Electorul Palatin Johann Wilhelm și Marele-Duce de Toscana, primea pentru un tablou cu flori, ca și Jan van Huysum, suma, pe atunci considerabilă, de o mie de florini. Ajunsă la o vîrstă matură, Rachel Ruysch, care îi dăruise soțului său zece copii, a cîștigat la o loterie și lozul cel mare.

După cum se vede, pictorii care au făcut avere numai datorită artei lor, constituie rare excepții. Dacă ne cufundăm în lectura inventarelor de artiști, găsite și publicate în șapte 20

volume de către Abraham Bredius, ne izbim mereu de popriri, somații de plată, titluri de creanță, falimente și alte catastrofe de ordin economic. În istoria picturii olandeze nu apar prinți ai artei, precum Tițian și Rubens, sau artiști aristocrați ca Velázquez și Van Dyck. Mîndru și conștient de locul eminent ce-l ocupa în artă, Rembrandt voise, într-adevăr, să ducă un trai mai îmbelșugat. Drept urmare, rudele Saskiei, soția sa, răspîndiră zvonul că el risipise averea ei cu „sumptuozitatea sa ostentativă“, astfel încît artistul se văzu constrîns, în 1638, să intenteze un proces de calomnie împotriva a două rude. În cele din urmă, pasiunea sa de colecționar de opere de artă, care îi erau un stimulent prețios în propria-i creație, îl duse la faliment, în 1656.

Concepția ideală despre îndeletnicirea artistului, care ocupă în societatea burgheză un rang privilegiat, aflîndu-se, atît din punct de vedere social cît și cultural, deasupra meșteșugarului, este rodul Renașterii italiene. În veacul al XVII-lea, în Olanda nu se generalizase încă această considerare față de artiști. Cu prilejuri festive, în ode și descrieri de orașe, se aduceau laude hiperbolice, în stilul epocii, multor pictori, și buni și mediocri, evocîndu-se spre proslăvirea lor toți zeii Olimpului. Dacă însă consultăm documentele și arhivele, ne dăm seama că pictorii înșiși nu erau cîtuși de puțin înfumurați și nu vedeau în profesia lor efectul vreunei transfigurări romantice. La Leyda, pictorii începuseră prin a alcătui o breaslă comună cu meșterii sticlari, iar vestitul portretist Paulus Moreelse, din Utrecht, fusese, înaintea înființării breslei locale a pictorilor, membru al breslei șelarilor.

În Olanda, viitorul slujitor al artei intra, la vîrsta de patrusprezece sau cincisprezece ani, în atelierul unui maestru. Onorariul acestuia varia. Din chitanțe manuscrise rămase de la Rembrandt, și pe care acesta le-a eliberat, în 1630/1631, elevului său Isaack Jouderville,

aflăm că onorariul său pentru un an școlar se ridica la o sută de florini.¹ Lecțiile cuprindeau nu numai arta de a pregăti culorile, de a aplica preparația pe panoul-suport (al căror formate curente erau „standardizate”), precum și alte îndeletniciri practice (ilustrația 1). Din învățământ făcea parte și execuția unor copii după tablourile maestrului, care intrau în posesiunea lui și pe care el le vindea.²

Iată de ce există atâtea versiuni contemporane — și foarte deosebite calitativ unele de altele — ale vechilor tablouri din Țările de Jos. Experții actuali trebuie să dea dovadă de nespusă circumspecție, cu atât mai mult cu cât au fost executate nenumărate copii, într-un scop necinstit, chiar în veacul al XVII-lea. Deja Adriaen Brouwer s-a văzut silit să declare oficial în fața notarului că pictase o versiune unică a unui tablou ce-i fusese înfățișat în copie. În inventarul artiștilor, publicat de Bredius, citim că, încă pe vremea lui Jan van Huysum, fuseseră vândute ca originale copii executate de fratele său Jacob după naturile moarte foarte bine cotate ale celebrului pictori de flori. Cel ce-și închipuie a fi un cunoscător al picturii neerlandeze din secolul XVII va fi mai puțin sigur pe el, întâlnind mereu în cataloagele licitațiilor și în inventarele artiștilor numele unor pictori fecunzi, foarte apreciați în veacul al XVII-lea, dar despre a căror artă nu ne mai putem face nici o idee.

¹ În substanțialul său studiu *Rembrandts Onderwijs aan sijne Leerlingen* (Bredius-Festbundel, Amsterdam, 1915), HOFSTEDÉ DE GROOT formulează ipoteza că în această sumă erau cuprinse și casa și masa.

² Mult exagerată este afirmația, făcută de JOACHIM VON SANDRART în lucrarea sa *Teutsche Akademie der Mahlereikunst* (apărută la Nürnberg, în 1675), că, în unele perioade, Rembrandt ar fi câștigat 2 000—2 500 florini anual cu vânzarea pînzelor elevilor săi. Din notițe lăsate de Rembrandt, aflăm că a obținut 15 florini pentru un „Portdrapel” executat de un elev, iar alți 3 pentru „Flora” elevului său Leendert van Beijeren.

Operele lor au dispărut sau au fost vândute sub numele unor artiști mai „solicitați”. Foarte tulburător pentru criticul de artă modern este și faptul că, în cataloagele de succesiuni și de licitații din secolul XVII, sînt menționate tablouri care, începute, de pildă, de Adriaen Brouwer, au fost continuate de Jan Miense Molenaer, sau altele terminate de Cornelius Dusart după moartea lui Adriaen și Isaac van Ostade.

După trecerea anilor de studiu și ucenicie, tînărul artist era primit în breasla („ghilda”) pictorilor, la împlinirea vîrstei de douăzeci și unu de ani. Semnificativ pentru sărăcia multor maeștri tineri este faptul că artiști ca Jan van Velsen și Vermeer din Delft nu au fost în măsură să achite imediat taxa de înscriere de șase florini, și că le-au trebuit mai mulți ani pentru plata acestei sume modeste.

Breslele nu aveau drept scop organizarea de întîlniri sau festivități periodice de pictori, ci ocrotirea intereselor financiare ale membrilor lor. Conducătorii trebuiau să aibă grijă să fie respectate dispozițiunile privitoare la calitatea materialului de pictură. Reglementau vînzarea tablourilor, care, de preferință, trebuia să se efectueze în localitatea unde locuiau artiștii, și se împotriveau tuturor abuzurilor comerțului cu opere de artă, mai ales împotriva tot mai frecventelor loterii cu tablouri și a licitațiilor neautorizate. Astfel, în luna iunie 1642, membrii breslei Sf. Luca din Haarlem protestară împotriva unor prea numeroase licitații de obiecte de artă, și numai patru pictori, printre care Adriaen van Ostade și Salomon van Ruysdael, nu s-au alăturat protestului. Cînd, împins de nevoie, tînărul Isaac van Ostade, după ce se obligase să-i remită unui negustor treisprezece tablouri în schimbul ridicolei sume totale de 27 de florini, refuză să-și îndeplinească contractul, breasla Sf. Luca reuși să ușureze oarecum termenii convenției încheiate. Pe de altă parte, Jan van Goyen, stabilit

la Haga, a fost amendat odată, la Haarlem, cu trei florini, pentru că pictase fără autorizație în casa unui prieten, pictor și el, care pe deasupra, nici nu era membru al breslei.

Din păcate, cu excepția albumului de familie și altor documente aparținând familiei de pictori ter Borch, păstrate la Rijksprentenkabinet din Amsterdam, nu există jurnale, memorii, corespondențe cuprinzătoare sau alte mărturii literare despre viața interioară și destinul uman al artiștilor. Puținele scrisori rămase de la Rembrandt au un cuprins pur comercial. Cele mai multe dintre ele — și anume cele șapte adresate, între 1636 și 1639, lui Constantijn Huygens, diplomat și umanist erudit — se referă la scenele cu Patimile Domnului, pe care Rembrandt le pictase pentru principele Frederic Henric (Pinacoteca, München). Deși pe un ton foarte conciliant, maestrul cere neîncetat și insistent să fie plătit. Se declară chiar de acord cu o reducere a prețului și îi oferă lui Huygens, în pofida refuzului acestuia, un tablou mare drept comision; este vorba probabil de „Orbirea lui Samson” aflat astăzi la Muzeul din Frankfurt; Rembrandt insistă asupra faptului că tabloul trebuie să fie expus „of en stark licht”, făcându-și efectul numai dacă este privit de la o anumită distanță (Ilustrație Bode, p. 13).

Nici documentele despre Rembrandt, a căror ediție a fost publicată în 1906 de marele istoric de artă olandez Hofstede de Groot, nu conțin vreo indicație pur umană, care ar putea lumina personalitatea, ideile, sentimentele maestrului; astfel, cei mai zeloși biografi ai lui Rembrandt și-au putut da drumul imaginației. În mod emfatic, personalitatea sa a fost ori idealizată, ori prefăcută, cu o sentimentalitate de prost gust, într-un personaj de tragedie. Odată chiar, Rembrandt a devenit erou de operă, iar Richard Muther, un istoric de artă din Breslau, privind autoportretele târzii, de o rară profunzime sufletească, s-a încumetat,

fără a se întemeia pe nici un document, să-l caracterizeze pe bătrînul maestru după cum urmează : „Fața este buhăită, vlăguită, obrajii umflați. Este legat la cap — suferă deci de migrenă cronică. Tulburați de rachiu, ochii par pe jumătate orbi. Ziua doarme, iar noaptea se îmbată la cîrciumă. Cu privirea fixă, clătinîndu-se, hoinărește prin mahalalele săracilor, printre dughene cu vechituri“. Jan Steen a fost parcă și mai maltratat de biografii săi tîrzii. Cu anecdote fără temei, Arnold Houbraken și Jacob Campo Weyerman, autori ai unor vechi biografii de artiști, au contribuit să se înrădăcineze în închipuirea marelui public figura unui Steen „zăpăcit genial“, „bețivan vesel“, care, chipurile, era cel mai bun client al propriei sale cîrciumi. Ar fi, desigur, tot atît de greșit să cădem în extrema opusă, vrînd să-l „reabilităm“ pe Steen sub aspectul unui filistin puritan. Trebuie însă spus răspicat că, dintre toți pictorii celebri care au înfățișat scene din viața socială și de moravuri din Olanda, Steen a fost nu numai cel mai harnic, ci și cel ce ne-a lăsat mai multe capodopere decît toți ceilalți pictori de gen. Dacă aplicăm criteriile foarte severe tablourilor lui Pieter de Hooch, doar 30 pînă la 40 de lucrări pot fi calificate drept opere de artă desăvîrșite. De la Vermeer rămîn 25 pînă la 30 ; de la Gerard ter Borch, care se repeta adeseori, cam 40. Constatări similare facem la Metsu, Frans van Mieris cel Bătrîn și Nicolaes Maes. În schimb, din cele aproximativ 700 de tablouri ce ne-au rămas în mod cert de la Steen, cel puțin șaptezeci se numără printre operele clasice ale artei olandeze. Astfel, creația lui Jan Steen se impune în competiția cu operele celorlalți maeștri olandezi ai picturii de gen, nu numai din punct de vedere cantitativ, ci și calitativ, datorită numărului mare de opere de artă majore.

Atunci cînd biografiile nu sînt demne de încredere, cînd de la artiștii înșiși nu ne-au rămas nici mărturii concludente despre viața

lor, nici scrisori, poate ne lămuresc măcar tablourile despre caracterul și destinul autorilor lor ?

În orice caz, Wilhelm von Bode împărtășea această părere. El stabilea o legătură între „Jertfa lui Manoah“ a lui Rembrandt și nașterea iminentă a lui Titus, fiul artistului ; între „Jertfa lui Isaac“ și moartea unuia dintre copiii pictorului ; între tablourile cu mirese din Biblie și mitologie și logodna lui Rembrandt cu Saskia ; între picturile târzii, unde domnesc disperarea, remușcările, împăcarea, și starea de spirit a artistului spre sfârșitul vieții lui. Dar un examen minuțios al datelor când au fost pictate tablourile nu a confirmat întotdeauna această interpretare, sub aspectul cronologic. Istoria picturii olandeze este plină de exemple asemănătoare ce ne îndeamnă la circumspecție atunci când din motivele și ambi-anța unei opere de artă, sîntem ispitiți să tragem anumite concluzii, despre împrejurările vieții unui artist. Jacob van Loo, căruia îi datorăm frumoase pînze mitologice, portrete excelente și delicioase scene de societate, și care era un pictor vrednic, deși lipsit de temperament și geniu, a fost nevoit în 1661, să părăsească în grabă Amsterdamul pentru a se refugia la Paris : într-o ceartă violentă ucisese un om. (Ilustrații 121—125). Iar Pieter Janssens Elinga, muzician și pictor, artist delicat, care ne înfățișează interioare cu personaje vi-sătoare, pare — nu-i așa ? — să fi fost el însuși blajin și liniștit (Ilustrații 107 și 108). Actele judiciare stau însă mărturie că era coleric, că înclina spre violență și debita cuvinte de ocară de o violență rabelaisiană. Când privim odaia intimă cu „Torcătoarea“ (Amsterdam, Rijksmuseum. Ilustrația 127) de Esaias Boursse, greu ne vine să credem că, în același an în care a pictat această idilă tihnită, artistul, angajat matroz, s-a imbarcat spre Indiile Orientale. Vom termina cu un exemplu izbitor. Nu ar putea exista vreun artist mai

silitor decît peisagistul Jan van Goyen ; din an în an tablourile şi desenele lui erau tot mai multe, tot mai frumoase. Privind idilicele sale peisaje cu canale şi rîuri evocatoare, cine şi-ar putea închipui că autorul lor era şi misit de case şi neguţător de lalele, o fire de aventurier care, în ciuda unor perioade de cîştiguri considerabile, a dat faliment spre sfîrşitul vieţii sale ?

Mare este ispita să orînduim imensul număr de tablouri ale vechii arte olandeze în funcţie de şcoli. Dar pînă şi la Utrecht, acolo unde pictorii influenţaţi de Caravaggio reprezintă curentul relativ cel mai unitar, au apărut, pe lîngă compoziţiile de mărime naturală ale cercului lui Honthorst, delicate peisaje arcadiene de Poelenburgh, scene cu ostaşi şi călăreţi de fraţii Stoop, tablourile alegorice şi mitologice ale spiritualului Nicolaus Knüpfer, portretele la modă de Paulus Moreelse, camerele de gardă de Duck ; ba chiar şi J. D. de Heem, autor de naturi moarte, este considerat ca aparţinînd şcolii din Utrecht, deşi a lucrat şi la Leyda şi Anvers.

La fel de labilă este şi noţiunea unei „Şcoli din Haarlem“, ea nu poate fi redusă la un numitor comun. Cine sînt „maestrii din Haarlem“ ? Frans Hals şi imitatorii lui sau peisagiştii înrudiţi cu Jacob van Ruisdael ? Pictorii de scene rustice de felul lui Ostade sau pictorii de soldaţi ? Peisagişti ca Esaias van de Velde sau artiştii „academişti“ ca, de pildă, Cesar van Everdingen ?

Şi ce se poate spune despre Delft, faimosul centru al picturii „luminoase“ ? Pe lîngă portretele pline de sobrietate datorate lui Mierevelt, iată efectele nocturne de ecleraj îndrăgite de Leonard Bramer şi scenele de societate, tratate într-un colorit sumbru, de Anthonie Palamedesz. Dacă Hendrick Cornelisz van Vliet, din Delft şi Gerard Houckgeest — care s-a

stabilit în același oraș din 1635 pînă în 1649 — pictează nave de biserică scăldate în lumină, luminozitatea aceasta se explică prin motivul tratat. De altfel, dacă este vorba de strălucire orbitoare, de puritate argintie, de „clarté“, interioarele de biserici executate de Pieter Saenredam, (care nu a lucrat niciodată la Delft, ci numai la Utrecht, Haarlem și Alkmaar) sînt cu mult superioare tablourilor lui Houckgeest și van Vliet, ba chiar le eclipsează.

La Delft, atmosfera nu se deosebește de cea a orașelor învecinate. Acolo nu se disting efecte speciale de lumină care ar explica nașterea unui anumit stil pictural, așa cum este cazul cu orașul Dordrecht și arta lui Cuyp — dar numai și numai cea a lui Aelbert Cuyp ! Dacă cei trei maeștri principali ai Delft-ului — Pieter de Hooch, Carel Fabritius, Jan Vermeer — și-ar fi pictat cele mai reușite pînze într-un alt oraș din Olanda, este probabil, chiar foarte probabil, că și acolo ar fi obținut aceleași efecte artistice.

Nu este nevoie să demonstrăm că arta lui Rembrandt și pictura orașului Amsterdam nu sînt identice. În acest mare oraș care spre mijlocul veacului al XVII-lea, număra aproximativ 150.000 de locuitori — ceea ce, pentru acea epocă, însemna o adevărată metropolă — își exercitau arta atîția pictori, reprezentînd direcțiile cele mai diverse, se stabileau atîția alți artiști, veniți din toate regiunile Olandei, încît nu ne putem face o idee precisă despre acea „școală de la Amsterdam“ care, contemporană cu cea a lui Rembrandt, i s-a opus acesteia foarte des și foarte curînd. Totuși, de cîte ori este vorba de vreun pictor care, în anii '40 și '50 ai veacului al XVII-lea, s-a mutat la Amsterdam sau era stabilit acolo mai de mult, revine aproape în mod obligatoriu formula stereotipă : „...unde a fost influențat de Rembrandt“. Formulă cu totul nepotrivită pentru mulți dintre artiștii care, la mijlocul secolului, aveau o predilecție pentru coloritul

sumbru. Tot astfel cum, în prima treime a veacului al XVII-lea, era la modă tonul local acuzat, tot astfel, cum, în ultima treime a secolului, gustul tuturor artiștilor se îndrepta către tonuri „rupte“, către un colorit jucăuș, modulat și eleganța formelor — fără ca aceste fenomene să fie legate de imitarea vreunui mare maestru — tot astfel, în al patrulea deceniu al secolului, preferința pentru un clar-obscur tainic răspundea gustului epocii. Dacă nici motivele, nici morfologia, nici concepția artistică a unui pictor nu dau dovadă de vreo înrudire cu arta lui Rembrandt, nu este cazul să se vorbească de „influența exercitată de Rembrandt“ numai pentru că acel artist avea și el o predilecție pentru o ambianță spațială tenebroasă. Nici măcar Gerard ter Borch nu a reușit să întemeieze o școală locală la Deventer, deși era singurul maestru important și renumit din toată provincia Overijssel. Artiștii care pictau în spiritul său, care uneori imitau în mod conștient scenele lui de societate, trăiau la Rotterdam, Haga, Amsterdam.

Relațiile și influențele reciproce dintre centrele artistice olandeze erau mai strânse și mai frecvente decât se credea. Astfel, de pildă, s-a întâmplat ca Gerard Dou să picteze în colaborare cu Nicolaes Berchem frumosul portret al unor soți, cu un peisaj ca fundal — Dou însă fiind la Leiden și Berchem la Haga; asemenea cazuri nu erau rare (Amsterdam, Rijksmuseum. Ilustrația p. 48). Mai mult: în 1628, pictorul de arhitecturi Dirck van Delen, stabilit pe insula Walcheren, în Zeelanda, a trimis trei scene de interior de mari proporții tocmai pînă în îndepărtatul Haarlem, pentru ca Dirck Hals să le completeze acolo cu personaje (Viena, Akademie-Galerie; ilustrația 8. Haarlem, Frans Hals Museum și o colecție particulară olandeză).

Expoziții de artă, în înțelesul modern, nu
29 prea existau în Olanda veacului al XVII-lea.

Totuși, pictorii aveau adesea prilejul să se informeze despre ceea ce se făcea în alte orașe și să se țină la curent cu cele mai recente evenimente artistice, și anume la loteriile de tablouri, la licitații, la târguri anuale și la întâlnirile cu colecționarii.

Pictorii olandezi nutreau interese multiple, nicidecum orientate într-o direcție unică, după cum dovedesc propriile lor colecții de tablouri și, mai ales, catalogul licitației galeriei lui Rembrandt. Catalogul unei alte licitații, care ținuse mai multe zile, în luna aprilie 1647, și la care au fost vândute exclusiv tablouri și desene aparținând membrilor breslei pictorilor din Haga, alcătuiește un amestec, pe cât de pestriț, pe atât de interesant, de pânze olandeze și flamande vechi și contemporane. Printre acestea se aflau deja copii după Rembrandt, Rubens, van Dyck, Cuyp, van Beyeren și mulți alți maeștri mai mari și mai mici care mai trăiau sau muriseră de curînd. Au fost scoase la licitație și unele tablouri ai căror autori nu mai puteau fi identificați de cunoscătorii de pe atunci.

Dacă, de pildă, privim tablourile ce împodobeau pereții locuinței lui Pieter de Hooch, nu vedem nici o scenă de gen pictată de el. Tablourile aparțin unor mișcări artistice și unor școli cu totul diferite: „Putti“ de maeștri italieni, portrete în stilul lui Mierevelt, tablouri cu subiecte religioase și mitologice, peisaje din Haarlem, un „Ganymed“ înrudit cu cel al lui Rembrandt ce se află la Dresda. În „Concertul“ păstrat la Muzeul din Leipzig, Pieter de Hooch a împodobit un perete întreg cu o copie mare după „Școala din Atena“ a lui Rafael. Atunci cînd un artist olandez pare a fi fost influențat, în mod aparent inexplicabil, de către modele italienești sau de operele unui maestru dintr-un oraș îndepărtat, aceasta nu înseamnă numai decît că el a călătorit în Italia sau că a poposit într-un oraș străin. Uneori, artistul avea modelele chiar la el acasă.

Științele naturale ne-au învățat că noțiunile de mărime și de infinit sînt valabile nu numai în macrocosm. Și microscopul revelă privirii uimite prezența unor lumi infinite. Pictura olandeză cuprinde ambele noțiuni de mărime. Mijloacele ei de figurare și expresie se întind, atît din punct de vedere formal cît și sufletește, de la operele tîrzii ale lui Rembrandt pînă la pictura rece, cu tușa aproape invizibilă, a lui Gerard Dou; mai concret, de la peisajele „cosmice“ (Weltlandschaft) ale lui Hercules Seghers — care, în gravurile sale, a amplificat formațiunile muntoase pînă în domeniul fantasticului — pînă la ierburile, insectele și picăturile de rouă din naturile moarte ale lui Jan van Huysum. Ca și naturaliștii, unii „miniaturişti“ olandezi se foloseau de o lupă pentru a reda amănuntele pe care nu le distingem cu ochiul liber. O asemenea cufundare în lumea microscopică nu corespundea întotdeauna, ce-i drept, unei stări de spirit contemplative. Adesea era vorba doar de virtuozitate. Dar în operele cele mai pure de acest gen, în luminoasele și minuțioasele arhitecturi de Jan van der Heyden, în „miniaturile“ cele mai izbutite ale lui Frans van Mieris cel Bătrîn, această concepție despre lume dobîndea valoarea unei filozofii, după cum ne arată Adalbert Stifter în vestita sa Prefață a cărții „Pietre colorate“, în care, cu profundă emoție, apără și justifică prezența în artă și a lucrurilor mici și banale.

Pictura olandeză a fost atît de multilaterală, încît fiecare epocă și-a putut alege, din acest belșug de artă, ceea ce răspundea gustului ei, lăsînd la o parte ceea ce nu o mai satisfăcea. Favoarea publicului se îndrepta mereu către un alt maestru din trecut, fără ca aceste revalorizări și devalorizări să vlăguiască substanța artei olandeze. Cînd John Smith, negustor de opere de artă englez, care era totodată și unul dintre cei mai mari experți ai tuturor timpurilor, a publicat, în 1837, lista operelor pictori-

lor olandezi, flamanzi și francezi, pe care îi considera ca cei mai valoroși, a numărat printre cei treizeci și trei de artiști olandezi și pe Eglon Hendrick van der Neer, Adam Pijnacker și Pieter van Slingeland, nu însă pe Frans Hals, Vermeer van Delft și Jan van Goyen. Vermeer van Delft — care a fost redescoperit abia spre mijlocul veacului al XIX-lea, și despre care Eugène Fromentin scrie în cartea sa „Les maîtres d'autrefois“ apărută în 1876 : „Vermeer este aproape necunoscut în Franța“, — nu mai fusese menționat nici în biografiile de pictori de Arnold Houbraken din 1718, deci numai după 43 de ani de la moartea sa.¹ În schimb, Philip Wouwerman, ale cărui tablouri de vânătoare și delicioasele scene din viața lumii elegante par a prevesti arta rococo, era atât de apreciat în acea epocă, încât, în cursul veacului al XVIII-lea, 62 din operele sale au fost achiziționate de Galeria din Dresda, 23 de cea din Kassel, iar alte 53 de Ermitaj-ul din Leningrad. Nu este de mirare că, într-un timp când gustul se îndrepta către pictura grațioasă și delicată, sclipitoare ca smalțul, arta lui Frans Hals nu putea fi înțeleasă decât de foarte puțini amatori. Abia în ultima treime a veacului al XIX-lea, odată cu apariția impresionismului, arta lui a fost iarăși apreciată. Dacă Rembrandt nu a fost niciodată cu totul dat uitării, au existat totuși perioade, de-a lungul secolelor, când aprecierea operei sale a cunoscut fluctuații. Pare de necrezut faptul că, încă în jurul anului 1880, Herman Grimm, celebrul biograf al lui Rafael, nu cunoștea gravurile lui Rembrandt. Alfred Lichtwark, elevul său, preciza mai târziu într-o scrisoare : „Îndemnat de admirația mea, profesorul Grimm a consimțit să privească împreună cu mine gravurile lui Rembrandt, la Cabinetul de stampe.

¹ ARNOLD HOUBRAKEN *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 volume, Amsterdam, 1718—1729. În paginile următoare, lucrarea va fi citată cu mențiunea „Houbraken“.

Adept al esteticii italiene, începu prin a zîmbi neîncrezător, apoi însă fu izbit de cele văzute și foarte tulburat. În cele din urmă a acceptat că Rembrandt merită și el să fie cunoscut...”

S-ar putea scrie o carte întreagă cu asemenea exemple. Totuși, nu e cazul să considerăm cu trufie unele greșeli de judecată comise de înaintașii noștri, greșeli care azi ni se par de neînțeles; aprecierile noastre estetice sînt la fel de supuse spiritului, concepțiilor despre artă și gustului vremii căreia îi aparținem. Cu atît mai sigură apare puterea de judecată a lui Wilhelm von Bode, cu cît toți pictorii pe care i-a studiat în cartea sa „Maestri picturii olandeze și flamande” (din care unele capitole au fost redactate între 1870 și 1880) se numără și astăzi printre clasicii picturii neerlandeze. Dacă totuși s-a ivit prilejul de a consacra o lucrare întreagă acelor artiști pe care, din lipsă de timp și de spațiu, Wilhelm von Bode nu i-a putut studia, aceasta nu este un argument împotriva lui. Este, dimpotrivă, o dovadă a nesecatului belșug al artei Țărilor de Jos în veacul al XVII-lea.

PICTORI DE SCENE

DE INTERIOR ȘI DE SOCIETATE

DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XVII

Ne simțim foarte ispitiți să legăm pictura de scene de interior și de societate din primii ani ai veacului al XVII-lea de școala ce înflorise la sfîrșitul secolului premergător. Cu alte cuvinte, să-i stabilim filiațiunea din scenele de bucătărie de Pieter Aertsen, cele de tîrg ale lui Joachim Bueckelaer, tablourile de moravuri pe tema „Fiului risipitor” de Jan van Hemessen, precum și din „Perechile de îndrăgostiți la masă” de Pieter Pourbus. Dacă însă privim tablourile fără idei preconcepute, ne dăm seama că scenele cu soldați și de societate pictate de vechii maestri minori la Haarlem,

Leiden, Amsterdam, Utrecht, Delft și Rotterdam, aduc ceva cu totul nou.¹ Acești primi pictori de scene de interior nu sînt întru nimic tributari virtuozității perspectivelor arhitectonice de Hendrick Aertsen, Hans și Paul Vredeman de Vries, Steenwijk (cel Tânăr și cel Bătrîn), sau tablourilor cu biserici ale lui Neefs. La fel de puțin s-au inspirat din operele contemporane ale lui Dirck van Delen și Bartholomeus van Bassen, ale căror spațioase odăi în stilul Renașterii par mai curînd a fi cioplite din lemn decît zidite și clădite din piatră. Înfățișînd interioare, se chinuiau cu probleme pe care pictorii de arhitecturi le rezolvaseră de mult cu nespusă ușurință. În privința tehnicii, pictura de interior olandeză de la începutul secolului XVII începe prin a se întoarce la neîndemînare și rudimentar.

Strînsele legături dintre primii maeștri minori îngreunează descoperirea locului de baștină al picturii de scene de interior și de societate. Pictorii aceștia își împrumută unii de la alții nu numai cîte un singur personaj, ci uneori, și, grupuri întregi. Motivele și mobilierul odăilor pictate de ei seamănă adesea într-atîta, încît numai o analiză tehnică și stilistică extrem de amănunțită ne îngăduie să deosebim între ele tablourile lui Duyster, Duck, Dirck Hals, Quast, Bartsius, Pieter Potter, Isaak Elyas, Palamedesz, Codde etc. Înainte chiar de a le privi, cunoaștem prea bine veșnicele mese cu stridii, ospățuri în aer liber, perechi de muzicieni, eternii cheflii, fumători și jucători de table. Aceste „Petreceri“ au mereu drept personaje pe aceiași tineri și femei

¹ Nu trebuie supraestimată nici influența pictorilor „academiști“ Hendrick Goltzius și Carel van Mander, deși Hendrick Gerritsz Pot și Frans Hals au fost și elevii lui van Mander. Nu negăm cea exercitată de „Ospățurile zeilor“ și de alte compoziții mitologice asemănătoare ale așa-zișilor manieriști Cornelis van Haarlem și Joachim Uytewael asupra „Ospățurilor în aer liber“ de W. Buytewech, Esaias van de Velde etc.

de viață, aceiași lăncieri și prostituate. Modelele mai în vîrstă erau introduse în tablou numai arareori, ca bătrîni cheflii îndrăgostiți sau codoașe. Copiii, față de care, spre mirarea noastră, nici pictorii clasici olandezi de scene de interior — ca Ter Borch, Vermeer și de Hooch — nu manifestă interes și pe care, aproape întotdeauna, îi reprezintă împreună cu adulții, apar extrem de rar și la primii pictori de gen. Studiile de copii, atît de vii, ale lui Frans Hals, pe care micii maeștrii din Haarlem le-ar fi putut folosi drept model, au fost executate abia în jurul anului 1625.¹

După cum se știe, Frans Hals nu a pictat scene de interior în adevăratul înțeles al cuvîntului. În tablourile lui cu arcași și regenți, precum și pe portretul lui Wilhelm van Heythuysen (executat la Bruxelles abia în 1638), redarea interiorului prezintă, în ochii, lui o importanță secundară (Ilustrație, Bode, p. 68). Tot astfel, în „Fiul risipitor“ („Cavalerul Ramp și iubita sa“), datat din 1623 și aflat azi la New York, camera cu sobă din fundul tabloului este abia indicată (Ilustrații, Bode, p. 55). Pe de altă parte, nu trebuie minimalizată influența exercitată de personajele populare ale lui Hals asupra tipurilor și motivelor primilor pictori de scene de interior și de societate. Dintre numeroasele exemple amintim „Comecenii veseli“ (New York, Metropolitan Museum) de la care Dirck Hals, fratele mai tînăr

¹ Pornind de la personaje, nici micii maeștri nu pictau încă interioare cu scopul principal de a reda ambianța. Ei procedau deci în alt mod decît pictorii de arhitecturi ca van Bassen și van Delen, ale căror interioare odată terminate erau completate cu personaje introduse de către pictori cu care erau prieteni. Procedau de asemeni altfel decît, mai tîrziu, Pieter de Hooch care începea prin a picta toate detaliile unei odăi sau curți pustii, adăugînd apoi personajele. Procedul se poate observa pe tabloul „Paharul cu vin“ (Londra, National Gallery. Bode, p. 109), unde dalele podelei și plăcile de faianță ale sălii sînt vizibile prin bărbatul așezat în prim plan și servitoarea care stă în picioare.

al lui Frans, a împrumutat de patru ori întregul grup de personaje, în timp ce modelul bărbatului corpulent și rumen revine în desenele și picturile lui Willem Buytewech și, chiar mai des, în tablourile de gen ale lui Dirck Hals.

Primul pictor de scene de interior și de societate din cercul lui Hals este *Hendrick Gerritsz Pot* (n. spre 1585 la Haarlem, mort 1657 la Amsterdam). Fusesse probabil colegul lui Frans Hals în atelierul lui Carel van Mander. În lucrările ambilor elevi, nu găsim aproape nici o urmă a manierismului dascălului lor comun; în schimb, există asemănări izbitoare în unele tablouri ale foștilor colegi Hals și Pot. Astfel, încă la sfârșitul veacului al XIX-lea, i se atribuiau lui Frans Hals portretul de grup, plin de animație și vioiciune, al familiei van Beresteyn (Paris, Luvru) și portretul Emerentiei van Beresteyn copil, care, îmbrăcată într-o rochie roșie cu albastru, apare în fața unui peisaj cu coloane pictate în „trompe-l'oeil” (Wadesdon Manor, colecția Rotschild).

Înrudirea cu maniera lui Hals este deosebit de vizibilă într-un tablou de mărime naturală intitulat „Petrecere”, semnat de H. G. Pot, datat din 1633 și plin de fantezie jucăușă (Rotterdam, Muzeul Boymans), precum și în importantul portret de grup al ofițerilor breslei Sf. Adriaen, executat în 1630, aflat azi la muzeul din Haarlem.¹

În afara acestor tablouri, H. G. Pot a executat pânze de alt gen și foarte deosebite calitativ. Pictînd compoziția de mari proporții

¹ Portretul de grup al familiei van Beresteyn și cel al Emerentiei van Beresteyn au fost atribuite, în ultima vreme, aproape de toți experții, lui Pot. Totuși, în 1952, catalogul expoziției de portrete organizată de Rijksmuseum din Amsterdam, îl menționa, ca autor posibil, și pe Pieter Claes Soutman, pictor și gravor din Haarlem. Această ipoteză se întemeia pe un grup de copii cu doi câini, semnat, datat din 1641 din colecția Lady Stavordale (Evershot), care figura la expoziție. După părerea mea, cele două

„Apoteoza lui Wilhelm I de Orania“ (1622) și „Carul cu bufoni ai Florei“ (1637) — o alegorie executată fără finețe și menită să batjocorească speculația cu lalele — el s-a înhămat la munci peste puterile lui artistice. (Amîndouă tablourile se află la Muzeul din Haarlem). Cu mult mai frumoasă este o „Alegorie a deșărtăciunii“ a cărei tehnică, parcă de miniatură, îl prevestește pe ter Borch : într-o cameră pustie, două femei — una bătrînă și alta tînără — stau înconjurate de unele elemente de natură moartă. (Muzeul din Haarlem).

Și azi mai apar multe exemplare de format mic ale acelor portrete în picioare — printre care precumpănesc cele de bărbați — executate de artist cu atîta grijă. Modelul este înfățișat în fața unui perete gol, cenușiu deschis sau într-o încăpere nemobilată cu foarte puține elemente arhitectonice ; cîteodată este așezat la marginea pînzei. Atitudinea este ușor rigidă, iar uneori bărbații aceștia cu umerii lați par, în mod surprinzător, a fi cocoșați. Cele mai izbutite lucrări ale acestui talentat mic maestru sînt scenele de interior : tineri bărbați și femei în haine de sărbătoare, sînt grupați în mod nu lipsit de grație în jurul unor mese de joc și de ospăț. Modelarea este plastică, iar delicatețea membrilor redată cu o deosebită atenție. Subtilitatea tușei, minuțiozitatea execuției, strălucirea irizată a veșmintelor de mătase, cu nuanțe închise de roșu și albastru, fac din aceste tablouri de gen fermecătoare reușite într-un modest domeniu al artei. (Cele mai bune

portrete, prezente amîndouă la expoziție, se deosebeau unul de altul, atît prin concepție și prin tehnică ; celelalte tablouri autentificate de semnătura lui Pieter Soutman („Bust de moșneag“, la Galeria din Bruxelles ; „Alai triumfal“ la Huis ten Bosh ; „Samson și Dalila“, la City Art Gallery, New York ; „Cei patru evangheliști“ la Muzeul din Stockholm) dovedesc o execuție mai dură, mai plastică și mai seacă.

exemplare se află la Muzeul din Riga, Haga, Aachen, precum și în colecția Wallace și la National Gallery, Londra. Ilustrația 2).¹

În fruntea celorlalți pictori de scene de societate care îi datorau lui Frans Hals un tribut de recunoștință, se află un creator remarcabil prin naturalețea sa, mult talentatul *Willem Buytewech*. S-a statornicit obiceiul de a-l socoti pe acest maestru timpuriu dispărut (născut în 1592, la Rotterdam, moare în același oraș, în 1624) printre pictorii școlii de la Haarlem, pentru că unele dintre personajele sale presupun o cunoaștere exactă a operelor lui Frans Hals. În realitate, Buytewech a petrecut la Haarlem doar cinci ani (1612—1617).

Încă în primii ani ai secolului nostru, Willem Buytewech, era cunoscut și apreciat exclusiv ca spiritual desenator și gravor de personaje și peisaje. Cele vreo douăspreze tablouri ale sale erau atribuite lui Dirck Hals, fiindcă în ele apar personaje și mobile identice cu cele pe care le vedem în operele semnate de aceasta din urmă. Energia tușei, coloritul puternic, dimensiunile mai mari ale personajelor și, mai presus de toate, înrudirea cu desenele și gravurile lui Buytewech i-au îngăduit, în 1906, directorului Muzeului din Haga, W. Martin, să aducă dovada, în revista „Oud Holland“, că unele dintre tablourile de gen pictate între

¹ Mai rare sînt elegantele portrete de femei, de mărime naturală ca cele din muzeele din Gotna, Varșovia și Haga, atribuite lui H. G. Pot. Prin atitudine și îmbrăcăminte amintesc de mediocrele portrete ale lui Cornelis de Vos din Anvers ; din care motiv, portretele acestea, de mărime naturală sau semi-naturală, ale căror modele poartă bonete împodobite cu un vâl de culoare închisă ce le vine pînă la umăr, au fost uneori atribuite unui artist flamand necunoscut. Dacă însă portretul de grup Beresteyn, de la Luvru, este opera lui Pot (fapt de care sînt convins pînă la proba contrarie), tot el este autorul acestor portrete de femei de mărime naturală, căci femeia întinsă pe jos de pe tabloul parizian este pictată în mod evident de aceeași mînă.

1610 și 1620, atribuite, pînă la acea dată, lui Dirck Hals și aflate la Muzeele din Budapesta (Ilustrația 3), Berlin, Rotterdam, Amsterdam, Muzeul Bredius din Haga, precum și în colecții particulare, îi aparțin lui Willem Buytewech.

Coloritul acuzat, trupurile compacte, lipsa de naturalețe a atitudinilor, orînduirea simetrică a bărbaților și femeilor așezați în jurul unei măsuțe — totul pare desuet și stîngaci. Spre 1615 însă, corpurile acestea greoaie se subțiază, devenind mai mlădioase, după cum dovedește un exemplu caracteristic, „Petrecerea“, atît de colorată, aflată la Muzeul din Budapesta.

Tot în jurul anului 1615 a fost executată cea mai însemnată operă a lui Buytewech, portretul de grup înfățișînd două perechi tinere (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 4).

În pofida formatului său mediocru, tabloul poartă pecetea geniului și susține comparație cu cele ale lui Frans Hals, căruia, de altfel, îi era atribuit încă la sfîrșitul secolului XVIII, și pe lîngă care își afirmă puternica personalitate.

În combinația de culori — în fața unui zid de cenușiu pietrei, un galben stins alternează cu negru, albastru cenușiu, brun, portocaliu și delicate nuanțe intermediare — Buytewech dă aici dovadă de mai mult rafinament artistic chiar decît Frans Hals. În ciuda mîndrei sale rezerve, tabloul freamătă ca de sărbătoare. Cele patru personaje, văzute de jos în sus, ca și cînd s-ar afla pe o scenă, se înalță puternic și sînt înfățișate unele în picioare, altele șezînd, în fața unui perete în care este scobită nișa unei fîntîni atît de imateriale, încît, la prima vedere, nu ne dăm seama dacă tabloul a fost conceput în interior sau sub cer deschis.¹

¹ Cu puțină vreme înainte de acest tablou, va fi fost pictată „Societatea pe o terasă de parc“ care, cînd mai făcea parte din colecția Castiglioni (Viena) era atribuită lui Buytewech. (Azi se află la Muzeul

Cu o dezinvoltură dezarmantă Buytewech evită, chiar și în scenele de interior mai primitive, să precizeze locul acțiunii. El renunță la efecte de profunzime. Nu ne arată decît vreo doi metri de podea pînă la peretele din fundul tabloului, prezentat strict frontal. Pereții laterali și tavanul rămîn invizibili. Încăperea îngustă este ticsită pînă la marginea pînzei. Pe podea, un cîine și, împrăștiate, cărți de joc, o cană de cositor și alte obiecte ; instrumente muzicale, un pumnal, harta celor Șapte Provincii sau un tablou acoperă peretele.²

Printre primii mici maeștri olandezi se bucură pînă în ziua de azi de o deosebită popularitate fratele mai tînăr și totodată elevul lui Frans Hals, *Dirck Hals* (Haarlem 1591—1656). Foarte frumoase sînt tablourile lui cu soldați și scene de societate (datate din 1614), precum și cele, mai reprezentative, pictate spre 1627, înfățișînd întruniri mondene într-un parc sau pe o terasă (Muzeele din Amsterdam, Haarlem, Paris). Somptuoasele costume bărbătești, rochiile înfoiate ale femeilor, amestecul de culori puternice — lac de garanță, albastru, galben de cadmiu, castaniu, violet, verde închis, negru, alb-cenușiu — și reflexele șerpuitoare prefac cele mai reușite scene de interior în tot atîtea splendide buchete de flori. Nu lipsesc nici amănuntele plăcute și bine observate : un lăncier se apleacă spre cămin pentru a-și aprinde luleaua ; capul cu părul blond și buclat al unei tinere femei se reliefează în mod gingaș pe albul rușei, iar lateral, pe podea, ne încîntă ochiul o natură moartă, admirabil pictată și compusă din pahare, plăcinte, o frapieră

din Berlin). Prin concepție și compoziție amintește de maeștri ca Esaias van de Vede, de care însă se deosebește prin energia și severitatea tușei.

² Constatarea că artiștii se revelă mai îndrăzneți și multilaterali în desene decît în pictură se verifică și la Buytewech. Desenele lui cu scene de interior înfățișînd femei așezate la gura sobei, într-o odaie confortabilă (Colecții de desene din Hamburg, datate 1617, Berlin și Leipzig) sînt mult superioare tablourilor desuete executate în aceeași perioadă.

și flori împrăștiate. Dirck Hals ni se pare astfel a fi un artist plin de idei picturale și de inventivitate ; un examen amănunțit ne va dezamăgi. Nici un mic maestru nu a plagiat atât de mult ca el ; „Petrecerea“ fratelui său Frans Hals (Metropolitan Museum, New York) a fost prădată de el. În zeci și zeci dintre scenele lui de gen se regăsește același bucătar corpulent și bărbos ; grupul central se află în a sa „Sărbătoare la țară“ de la Luvru, iar grupul întreg a fost reluat, cu alte veșminte, în două tablouri mai mici, aflate astăzi în colecții particulare olandeze și americane. Respectul nostru față de inventivitatea sa scade și mai mult atunci când descoperim că „Grupul de jucători“ (în galeria unui colecționar renan) și „Comesienii“ (Galeria din Berlin), pânze în care privirea pătrunde într-o cameră alăturată cu cămin, (ceea ce reprezintă o noutate nemaipomenită la stadiul primitiv în care se află atunci pictura de scene de interior olandeză), reiau o idee împrumutată de la un tablou al fratelui său, „Fiul risipitor“ („Cavalerul Ramp și iubita sa“) din 1625 și aflat la Metropolitan Museum din New York. De la un portret de grup pictat de Willem Buytewech la Amsterdam — Două perechi (Ilustrația 4) — Dirck Hals a prelucrat, cu neînsemnate modificări, jumătatea stîngă a tabloului, pentru a o folosi într-o scenă de gen cu o grădină ca fundal (aflată în fosta colecție Baare, Godesberg) ; iar pe doamna care stă în picioare în dreapta tabloului, o vom regăsi în marele său tablou „Societate în parc“ (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 6). Ani de-a rîndul a făcut uz de fumătorul din „Comesienii“ lui Buytewech (Muzeul din Budapesta), iar odată nu s-a sfiit să folosească chiar un tablou pictat cu cel puțin douăzeci de ani în urmă : „Petrecerea“, semnat de el în 1637 (aflat într-o colecție particulară la Haga) este reproducerea unei pânze pictată de fratele său în 1617 (New York). Se vede că, din tinerețe,

grupuri întregi după tablourile altor pictori, spre a le folosi de cîte ori i se ivea prilejul.

În tablourile sale tipice cu camere de gardă și scene de societate, pentru care alege uneori un format lat și scund ce le face să semene cu predele, odaia este indicată doar prin peretele din fund (care depășește cu puțin înălțimea personajelor) și dalele podelei. Numai în cazuri excepționale, ca, de pildă, în tabloul intitulat „Bărbați și femei la masă” (National Gallery, Londra) privirea pătrunde pe o ușă deschisă în grădină. Uneori, ca și în delicioasele scene de gen ale unui pictor mai iscusit, Hendrick Gerritsz Pot, cîte un dulap, o ușă laterală strîmtă și cîteva tablouri au menirea să confere odăii mai multă căldură; dar strădaniile artistului sînt zadarnice: cînd pictează un interior, Dirck Hals dă mereu dovadă de o neîndemînare de primitiv.¹

Spre 1625, la Dirck Hals, ca și la toți vechii pictori de gen olandezi fără excepție, putem constata o subită desăvîrșire și îmbogățire a artei lor; începînd cam de la 1630, apar tablouri de o concepție plină de simplitate și naturalețe, animate de un singur personaj sau chiar de două, pe care pictorul le integrează decorului atît de firesc și le vede atît de intim contopite cu acesta, încît anticipă un domeniu întreg al picturii olandeze clasice de interior. Nu mai puțin subit și inexplicabil, această

¹ De aceea este inexplicabil faptul că aproape toți autorii de specialitate i-au atribuit lui „Petrecere elegantă” semnat „D. Hals An 1628” Akademie-Galerie din Viena. Ilustrația 8), căci, în acest tablou vestit, sala în stilul Renașterii este pictată cu admirabila virtuozitate a unui artist în deplina posesie a tuturor secretelor perspectivei. Dirck Hals a pictat numai personajele, bogata arhitectură fiind opera lui Dirck van Delen, fapt ce a putut fi dovedit recent: în luna octombrie 1941, a fost prezentat la o licitație, la Amsterdam, un tablou înfățișînd o sală în stilul Renașterii cu personaje de D. Hals (azi la Muzeul din Haarlem), care coincide în mare parte cu tabloul de la Viena. De data aceasta însă, celălalt colaborator își rezervase dreptul semnăturii: „D. van Delen fecit 1628”.

scurtă perioadă de înflorire este urmată, după 1635, de o decadentă, de un regres general și rapid. În acest scurt răstimp de splendoare a picturii minore olandeze (1630—1635), Dirck Hals, la care nu ne-am fi așteptat să găsim atîta sensibilitate, a creat și el tablouri aparent neînsemnate, care însă redau minunat împrejurări din viața de toate zilele, privite de artist cu ochi înduioșați. Cu puține excepții („Femeie rupînd o scrisoare“ la Muzeul din Mainz, „Îngrijire maternă“ la Muzeul din Lille) personajele se reliefează pe un fundal neutru de un cenușiu stins. Numai cu ajutorul luminii — flacăra unei lumînări — pictorul obține efecte magice, însuflețind camera cu o intimitate idilică. Armonia coloritului este dată de acorduri de verde măsliniu, cenușiu de ardezie, castaniu închis și gri închis, cărora li se adaugă slabe urme de galben și roșu.

La începutul acestei glorioase perioade de creație, au fost pictate unele tablouri mici, date din 1631, ca „Scenă de familie“ (Colecții particulare, Londra — Ilustrația 9) și „Femeie rupînd o scrisoare“ (Muzeul din Mainz — Ilustrația 10); iată încă „Îngrijire maternă (Ilustrația 11), operă nedată aparținînd colecției Bohnewand din Rottach-Egern și duiosul tablou al unei mame înconjurată de fetițe care se lipesc de ea, în timp ce un băiețaș intră în odaie (Muzeul din Lille); „Proba cu unghia“ datată din 1636 (colecția Ruzicka, Kunsthaus, Zürich), „Femeie citind o scrisoare, cu lumînarea aprinsă“ (Muzeul din Bergamo), „Mamă cu copii la gura sobei“ (Muzeul din Dublin), atribuit din greșeală Judith-ei Leyster: „Violonistul“ (Akademie-Galerie, Viena). Printre cele mai fermecătoare opere de acest gen și, totodată, cele mai perfecte reușite ale lui Dirck Hals, se numără cele două scene cu copii, din fosta colecție Pierpont Morgan (New York): două fetițe jucîndu-se cu o pisică, și băiatul așezat pe podea jucînd cărți cu surioara lui (Ilustrația 12).

Nu se știe dacă *Jan Miense Molenaer*, care s-a născut înainte de anul 1610 la Zaandam sau Haarlem și a murit la Heemstede, o suburbie a Haarlemului, în 1668, și-a făcut studiile în atelierul lui Frans Hals. Primele sale lucrări pînă la începutul deceniului al treilea al veacului al XVII-lea, dovedesc, în tot cazul, o perfectă cunoaștere a pînzelor maestrului. Vioiciunea grupelor de personaje văzute pînă la talie pe un fundal de culoare deschisă și scenele de interior sau de ulițe sătești cu personaje întregi, fantezia tușei, bogăția paletei cu strălucitoare nuanțe de albastru, roșu și galben, indică de asemeni influența exercitată de marele său model. Reproducem în lucrarea noastră o capodoperă purtînd data 1629 : „Micul dejun“ (Heylshof, lîngă Worms — Ilustrația 13). Deși pare a-l urma fidel pe Hals, tînărul artist își păstrează personalitatea, astfel încît tablourile lui de tinerețe se deosebesc de pînze similare pictate de o altă elevă a lui Hals, Judith Leyster, cu care era căsătorit din 1636.

Pe la 1630, Molenaer își modifică și el concepția și tehnica. Ca exemple ale acestei noi maniere cităm Fumătorul confortabil instalat în fața căminului (Muzeul din Bergamo — Ilustrația 14), pictat în aceeași perioadă ca micul tablou înfățișînd pe un alt fumător, pînă la talie (Institut Stadel, Frankfurt pe Main), sau „Muzică și joc de cărți“, o scenă de interior aflată la Schwerin, și Femeia cîntînd, scăldată de lumina soarelui (Colecția Horne, Muzeul din Montreal). Intimitatea acestor scene de interior le deosebește la fel de mult de maniera lui Hals, ca și pasta, totodată fermă și onctuoasă, și acordurile de bază gri, plumburii și verde-cenușiu.

În ultimii treizeci de ani ai vieții lui, influența lui Frans Hals asupra artei sale a pălit cu totul. Nenumăratele lui lucrări tîrzii se îndepărtează într-atîta de operele sale de tinerețe, încît pe vremuri au fost atribuite unui

omonim, care nu a existat. Este vorba de obișnuitele scene rustice de format mijlociu sau mic, ce se desfășoară într-o cocioabă sau, mai rar, sub cerul deschis. În pofida varietății de motive, aceste scene de cârciumă, cu coloritul lor monoton, se aseamănă între ele atît de mult, încît ni se pare că privim mereu același tablou.

Ajuns aici, autorul își dă seama cu un sentiment de neliniște că procedeul ce constă în a schematiza evoluția unui artist în „perioade” rigide este extrem de suspect. În realitate, la J. M. Molenaer, ca și la alții, diverse tendințe se încrucișează și se întretaie. Totul este mai fluid și mai suplu. Astfel, în 1637, a pictat la Amsterdam suita celor „Cinci Simțuri”, al căror stil, deși nu este de aceeași calitate, corespunde oarecum scenelor țărănești ale lui Brouwers și Adriaen van Ostade (Haga, Mauritshuis). În același an, a executat cele două mari portrete de grup ale familiei van Loon, cu prilejul unei adunări festive a membrilor ei (Amsterdam, Rijksmuseum — Ilustrația 15). Pare aproape de necrezut că aceste portrete de familie, tratate într-o manieră cu totul neobișnuită și cu o extremă minuțiozitate, au fost pictate în același an și de aceeași mînă căreia îi datorăm „Cele cinci Simțuri”, atît de insignifiante din punct de vedere artistic, aflate la Mauritshuis.

De altfel, Molenaer este, împreună cu Willem Duyster și Thomas de Keyser, un maestru neîntrecut al portretelor tratate ca tablouri de gen. În asemenea opere, mediul casnic înconjurător al personajului unic (sau al grupului de familie) crează ambianța și, caracterizînd situația profesională și socială a personajelor, se integrează tabloului. Modelul și odaia sa (sau camera sa de lucru) se contopesc într-o armonie perfectă, de care pictorii de scene de interior și de societate, în ochii cărora încăperea și personajele apăreau ca două realități distincte, ne-au oferit, în acea epocă, prea rare exemple.

Capodoperelor lui Molenaeer din acest domeniu al picturii olandeze trebuie adăugate, în afara celor două portrete ale familiei van Loon (Rijksmuseum, Amsterdam) „Familia făcînd muzică“ (tabloul, care a făcut parte din fosta colecție Potocki, la Landshut, aparține astăzi Muzeului din Haarlem) și o pînză datată din 1636 : „Familia desfătîndu-se cu muzică“, trecută din castelul de la Rudolstadt în colecția baronului Janssen (Bruxelles). După toate probabilitățile, tabloul cel mai cunoscut al artistului — o femeie cîntînd la clavecin, înconjurată de doi copii, în timp ce soțul ei intră în cameră — este de asemenea un portret de familie, tratat cu libertatea unei scene de gen.

Judith Leyster, soția lui Molenaeer, născută în 1609 la Haarlem, unde a și murit în 1660, a stat, în 1628, un timp la Vreeland. În Utrecht-ul vecin își desfășuraseră activitatea Hendrick Terbrugghen, Dirck van Baburen, Gerard Honthorst ; tablourile lor, cu personaje pictate pînă la talie cu trăsături de pensulă largi și plate, au influențat puternic pe tînăra artistă. Al ei „Chefliu rîzînd cu paharul de vin“ (Galeria din Karlsruhe) i-a fost atribuit altădată chiar lui Gerard van Honthorst. Se presupune că, spre 1630, Judith Leyster a lucrat în atelierul lui Frans Hals. În tot cazul, ea se împrietenise cu acesta și familia lui, căci, în 1631, era nașă la botezul Mariei, fiica maestrului.

Studiind arta portretului în Olanda, vom reveni asupra portretelor ei, pictate în stilul lui Frans Hals, precum și a marilor ei scene de gen, concepute ca portrete ; ne vom mulțumi aici să menționăm micile, intimele scene de gen executate de asemenea în scurta perioadă de înflorire a picturii olandeze primitive de scene de societate (1630—1635). În 1631, artista a pictat un tablou aflat la Mauritshuis (Haga) și intitulat „Propunerea respinsă“ : la lumina

lămpii, șade cosînd o tînă ră femeie, căreia un bărbat mai în vîrstă îi oferă bani. Ca pandant al acestei pînze, nu prin dimensiunile, ci prin tema ei, iată cea, aflată la Galeria Națională din Roma și datată din 1632, care ne înfățișează un tînăr cîntînd din lăută, pe care o bătrîna caută să-l ademenească cu bani și cu un inel (Ilustrația 17).

Nicăieri nu apare cu mai mult farmec discreția acestor pînze tratate în clarobscur ca în cea în care o sursă de lumină nevăzută învăluie o fată, cu rochie albastră și corsaj roșu, cîntînd din mandolină (Colecție particulară, Londra — Ilustrația 18).

Cei mai eminenți reprezentanți ai picturii primitive olandeze de scene de societate și de soldați din Amsterdam, au fost Duyster și Codde. Pieter Codde a murit la Amsterdam, orașul său natal, în 1678, la vîrsta de 78 sau 79 de ani. Acest maestru onest a trăit, așadar, toată evoluția picturii de interior olandeze din secolul XVII, de la începuturile pînă la decadența ei, supraviețuindu-le chiar unor maeștri mari ca Vermeer și Metsu. Arta sa însă, al cărei stil a rămas aproape mereu același, nu oglindește această puternică evoluție. La nici un alt pictor timpuriu de interioare, nu se observă atît de limpede că interesul lui se îndreaptă mai presus de toate către personaje, și că el adaugă decorul doar ca element secundar. Se observă cum figurile, scăldate în lumină argintie, și pozînd pline de sine, au fost grupate în atelier cu multă chibzuință. Înaintea terminării tabloului, s-ar părea că două-trei ecrane îmbrăcate în pînză albă au mai fost adăugate numai de circumstanță, în jurul grupului compact de personaje — ceea ce conferă tablourilor tipice ale lui Codde un anumit caracter de lucrări de atelier. Ele sînt reci, obiective, lipsite de căldură omenească. Pînă și scenele lui de jaf par plictisitoare, iar așa-numitele sale „Scene de petrecere“, lipsite de temperament.

În ceea ce privește însă caracterizarea picturală a materiei, tablourile lui cele mai reușite sînt exemple de măiestrie. El redă în mod izbitor luciul metalic al rochiilor greoaie de atlas, al foșnitoarelor falduri de mătase violetă sau de diferite tonuri de albastru, fără ca contururile personajelor să-și piardă precizia plastică. Redarea numeroaselor partituri și instrumente muzicale folosite ca accesorii nu este mai puțin magistrală decît cea a primelor naturi moarte cu cărți ale lui J. D. de Heems.

În cariera acestui artist de asemeni, deceniul al treilea al secolului a fost cel al apogeului. În 1633 au fost executate „Petrecerea cu dans” (la Academia din Viena) și odaia cu patru femei și doi vînători care se întorc acasă (Colecția Palm, Diursholm). În „Dans”, executat în 1636 și foarte izbutit din punct de vedere tehnic (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 19), Codde se străduiește zadarnic să creeze o ambianță mai intimă pictînd pereți îmbrăcați în piele cu motive aurii, draperii la ferestre și un pat cu perdea albastră. Același scop îl atinge mai bine în „Pregătiri de carnaval” (Galeria din Berlin). Aici, grupul celor patru bărbați bine dispuși se integrează mediului clarobscur într-un mod mai armonios decît în alte pînze. Spre 1635, au fost probabil pictate alte două pînze : cea care înfățișează pe un tînăr cufundat în gînduri, așezat la masa lui de lucru, în fața unui perete văruiat, se numără printre operele cele mai profund simțite ale picturii olandeze din acea vreme (Muzeul din Lille ; ilustrația 20); iar a doua este un mic studiu reprezentînd pe un tînăr care desenează (Galeria din Bruxelles — Ilustrația 21).

În foarte multe dintre personajele pe care Codde le grupează cu atîta grijă în atelierul său, recunoaștem, chiar în aceeași compoziție, pe aceleași femei tinere cu umerii lați, fața ovală și nasul cam lung, și pe același domn cu cioc. Sîntem cu atît mai surprinși de această indiferență față de individualizare, cu cît ar-

tistul era un portretist excelent. După cum se știe, el a desăvârșit, în 1636—37, marele portret de grup cu arcași (Rijksmuseum, Amsterdam), pe care, cu câțiva ani în urmă, Frans Hals, în ciuda somațiilor severe ce i le dăduse un avocat, îl lăsase neterminat, pentru că se plictisise de el din pricina nenumăratelor călătorii între Amsterdam și Haarlem, cerute de această lucrare. Codde a desăvârșit această „Companie restrînsă“ cu un asemenea instinct de adaptare, încît pînă acum au fost zadarnice toate strădaniile pentru determinarea precisă a participației fiecăruia dintre cei doi pictori.

Cunoaștem lucrări datate de Codde de la 1625 pînă la 1651. Ultima parte a carierei lui nefiindu-ne bine cunoscută, am fi ispitiți să situăm pînzele lui mitologice, istorice și religioase în a doua parte a vieții lui, cu atît mai mult, cu cît „Adorarea păstorilor“ — un tablou fără finețe aflat la Rijksmuseum din Amsterdam — și „Diana și nimfele ei“ (în colecția principelui Salm-Salm, la Anholt) sînt datate respectiv din 1645 și 1651. Se pare însă că un tablou, azi dispărut — „Cucerirea orașului Tyr de către Alexandru cel Mare“ — era datat din 1627.¹

Willem Cornelisz Duyster, născîndu-se la Amsterdam în același an ca și Codde (1599), nu pare verosimilă tradiția potrivit căreia ar fi fost elevul acestuia. Este probabil că, după cum a fost din totdeauna cazul cu tinerii artiști de aceeași vîrstă și împărtășind aceleași vederi, existau între ei relații de emulație și de influențe reciproce.

¹ Din grupul cu personaje interpretate în mod naturalist și adesea foarte urîte, mai fac parte: „Judecata lui Midas“ (Muzeul din Leipzig); „Adunarea zeilor“ (Galeria din Pommersfelden) și o pînză mai plăcută și din punct de vedere coloristic, „Palas Atena printre muze“ (Kunsthalle, Bremen). Subiectele acestor pînze ne amintește faptul că Pieter Codde era apreciat de contemporanii săi și ca scriitor și poet.

Willem Duyster nu trebuie judecat doar după veșnicii săi lăncieri și vivandiere surprinși în timpul unui popas, sau după scenele lui de jaf. Grajdurile acestea întunecoase, cu smocuri de paie așezate în locuri cât mai vizibile și cu fire împrăștiate, cu coloritul lor verde-cenușiu și ocru, sînt întru totul lipsite de farmec. Soldații, lungani mărșăluind rigid, ni se par a fi niște prostănaci somnoroși. În același domeniu, alte lucrări sînt mai izbutite : de pildă, tabloul atribuit altădată lui Jacob Duck — „Furajorii“ — (Muzeul din Berlin), „Jucătorii de cărți“ (Pinacoteca din München), „Lupta dintre soldați“, precum și zugrăvirea subtilă a unor jucători de table într-o încăpere luminoasă (National Gallery, Londra — Ilustrația 22).

Pe lîngă aceste scene convenționale de cameră de gardă și tablouri cu soldați, întîlnim uneori și pînze de alt gen, în care Duyster se dovedește a fi, alături de Willem Buytewech, cel mai artist dintre vechii pictori de scene de societate. Cît de fermecătoare sînt perechile cu instrumente muzicale, pe un fundal cenușiu neutru, de la Galeria din Copenhaga și Castelul Grunewald (Berlin) ! În tabloul berlinez, jocurile capricioase de umbră și lumină modelează delicat pe doamna cu mîini nervoase și subțiri, învăluită de o grație pe care nu ne-am fi așteptat să o găsim la pictorul sceneilor de cameră de gardă. O altă reușită strălucită a lui Duyster este tabloul, de dimensiuni relativ mari, cu cei trei războinici tineri jucînd table ; panașurile coifurilor sînt frumos pictate, ca și luciul sclipitor al veșmintelor și mînețelor de saten (colecție particulară americană ; tablou aflat altădată în colecția von Nemes). Dacă această pînză a trecut multă vreme drept o operă a lui Thomas de Keyser, cele două tablouri înfățișînd jefuirea unor călători într-un grajd (la Luvru și în fosta colecție Werner Dahl, din Düsseldorf), i-au fost atribuite chiar lui Gerard ter Borch. Asemenea celor mai multe studii răzlețe de războinici în picioare, cu dis-

cretele lor tonuri de cenușiu și brun, aceste tablouri prevestesc într-adevăr, prin noblețea tușei, arta lui ter Borch, care în tinerețe cunoscuse, fără îndoială, multe lucrări de Duyster (Ilustrația 23).¹

„Nunta“ maestrului (Rijksmuseum, Amsterdam) este un portret de grup de gen, conceput ca portretele de familie ale lui Jan Miense Molenaer, dar executat cu mult înaintea acestora (ilustrația 24). Grupul central alcătuit din bărbați țănoși care conduc dansul cu stîngăcia unor marionete, este la fel de caraghios ca năîngii din tablourile cu soldați. Dar cu cîtă delicatețe este modelat, dintr-un joc de umbre și lumini, grupul de familie din dreapta !

Vechii pictori olandezi de scene de societate s-au complăcut adesea în a reda, în desenele lor, scene nocturne scăldate de lumină artificială. Primul care s-a încumetat să abordeze asemenea subiecte în pictură a fost Willem Duyster. „Bufoni de carnaval“, executat de el în 1620 (Staatliches Museum, Berlin), zugrăvește veselia ce domnește în acea noapte, la lumina torțelor și a lumînărilor (Ilustrația 25). Coloritul izbucnește voios din acest tablou pictat cu trăsături puternice, iar desenul dovedește siguranță și fermitate.

Capodopera lui Willem Duyster este tabloul cu cei cinci războinici adunați, unii în jurul unei mese, alții în fața căminului într-o încăpere sumbră, luminată de lumînări. (Tabloul a făcut parte din colecția W. Dahl. Copii făcute de artistul însuși se află la Ermitaj, Ленинград (Ilustrația 26) și în colecția Johnson, (Muzeul din Philadelphia). În acest tablou frea-

¹ S-a crezut altădată că este vorba de nunta lui Adriaen Ploos van Amstel, care a avut loc în 1616. Dacă data aceasta — dat fiind marile calități ale pînzei — pare prea timpurie pentru un pictor de 16—17 ani, socotim datarea 1630, admisă în mod general, ca prea tîrzie ; judecînd după costume, frumosul tablou pare a fi fost pictat curînd după anul 1620.

mătă viața cea mai autentică : după o zi de muncă, bărbații fumează, stînd la taifas și bucurîndu-se de ambianța tihnită a odăii. Lucrarea, plină de intimitate, ne face să deplîngem moartea timpurie a artistului, dispărut în orașul său natal, Amsterdam, la vîrsta de 35 sau 36 de ani. Zugrăvind atît de pătrunzător atmosfera modestei camere, acest mic tablou se apropie mult de lucrările clasice ale picturii olandeze de scene de interior. În creația celorlalți pictori de gen primitivi, asemenea tablouri răslețe, executate după 1630, care surprind și fixează cîte o scenă de moment, reprezintă doar scurte episoade ; sîntem însă convinși că un om înzestrat, ca Willem Duyster, cu mai multă fermitate de caracter decît alții, ar fi rămas credincios acestei concepții, urmînd-o cu perseverență pentru a făuri opere capabile să facă tranziția cu cele ale marilor pictori de interior, ba chiar să rivalizeze cu ele.

Școala de pictură de la Utrecht năzuia la măreție și se afla sub influența maeștrilor italieni ; la antipodul ei, iată arta lui *Jacob A. Duck*, care, născut la Utrecht, în anul 1600, a murit după 1660, după toate probabilitățile la Haga. Calitățile lor izbitoare, ca și, de altfel, defectele lor, nu mai puțin izbitoare, ne îngăduie să identificăm la prima vedere scenele cu soldați, cele de jaf, de bordel, precum și pe acelea în care numeroase personaje fac muzică. Tușa lui este ușoară, fluidă, onctuoasă, am putea spune chiar plină de eleganță. Mătăsurile sclipesc și strălucesc ; coloritul general este luminos și rece. Din păcate, Duck nu cunoștea destul de bine legile perspectivei, nici arta compoziției deplin închegate, după cum ne dovedesc lucrările lui obișnuite. În săli înalte și goale, ce amintesc de șoproane sau de biserici jefuite, el își așază personaje la întîmplare, cu o stîngăcie aproape mișcătoare. În tablourile lui mai mici, infinit mai izbutite, privește mo-

delul de aproape, arătându-ne în prim plan pe cîte o femeie adormită sau pe o prostituată cu luleaua în gură ; dar și aici se face simțită o cunoaștere imperfectă a legilor perspectivei. Umerii și căpșorul vivandierei așezate la capătul unei mese abia depășesc marginea acesteia, și femeia pare totuși a se afla la o distanță considerabilă. Personajul principal se proptește de speteaza scaunului, sau poate chiar doarme, în primul plan, în poziție oblică. O lumină lăptoasă cade tangențial de sus, învăluind blînd femeia și scufița ei albă atît de îndrăgită de Duck ; draparea foilor este redată prin trăsături ușoare și falduri unduioase ; folosind procedeul unei diagonale accentuate, artistul reușește să obțină efecte pline de brio și temperament, ce contrastează cu firea sa de filistin.

Numărîndu-se printre operele lipsite de defecte vizibile, iată „Petrecerea cu prostituate” — care face cinste pînă și marei săli consacrate picturii olandeze la Ermitajul din Leningrad — apoi „Jucătorii de cărți” (făcînd parte dintr-o colecție particulară ; Ilustrația 27), „Prostituată adormită” cu personajul pictat în prim plan (Pinacoteca din München — Ilustrația 28), „Petrecerea muzicală”, cu multele ei personaje (Galeria din Düsseldorf), precum și atît de colorata „Cameră de gardă” aflată la Muzeul din Stuttgart.¹

Duck a mai pictat două idile neobișnuite pentru arta lui : femeia cu fetița ei, care calcă într-o odaie de subsol (Utrecht, Muzeul Central — Ilustrația 29) și tabloul de format lat,

¹ În primul plan al „Camerii de gardă”, semnată I. A. Duck, de la Stuttgart, apare o natură moartă alcătuită dintr-o tobă, un drapel și arme. Aceeași natură moartă apare, identică, pe „Camera de gardă” de la Galeria din Berlin, atribuită lui Dirck Stoop, dar pictată de fratele acestuia, Marten Stoop. Din acest motiv, tabloul berlinez fusese atribuit altădată lui Jacob Duck. După cum am indicat mai sus, asemenea împrumuturi erau frecvente printre primii pictori de scene de interior, și nu constituie un element de identificare suficient.

aflat altădată în colecția Schloss (Paris), reprezentând aceeași încăpere cu o femeie așezată pe glaful ferestrei și doi soldați care fumează. Dar capodopera și, totodată, una din cele mai frumoase scene de societate ale vechii picturi olandeze, înfățișează pe o tânără femeie care se furișează tiptil pe lângă un cavaler adormit cu capul pe masă și avînd în spate faldurile bogate ale unei draperii verzi (Ilustrația 30). Cu totul neobișnuite în arta lui Duck sînt, în această pînză de format mic, prospețimea și puritatea coloritului, rochia de atlas trandafiriu a femeii, precum și vesta pestriț înflorată a tînărului adormit. Din aceste motive, tabloul i-a fost atribuit lui Duyster, dar extrema subțirime a femeii cu capul mic și poziția oblică a tînărului mă îndeamnă să-i atribui paternitatea lui Jacob Duck, deși el nu pare a fi fost capabil să execute o operă de o asemenea calitate.

Să amintim aici în treacăt de *Nikolaus Knüpfer*, care și-a desfășurat activitatea la Utrecht. De fapt, maestrul acesta, al cărui remarcabil talent era plin de imaginație și sensua-litate, a pictat cu precădere subiecte biblice și mitologice, scenele lui de interior constituind rare excepții. Dar înrîurirea pe care a exercitat-o asupra a doi dintre cei mai importanți pictori neerlandezi de scene de societate — Jan Steen, care a fost, cîtva timp, elevul său și, indirect, Gabriel Metsu — s-a dovedit în anumite perioade atît de puternică, încît, de ar fi fost numai motivul acesta, nu-l puteam trece pe Knüpfer sub tăcere.

Născut în 1603 la Leipzig (sau în împrejurimile orașului), Nikolaus Knüpfer fusese izgonit de grozăviile Războiului de Treizeci de ani, care pustiise patria sa și din punct de vedere artistic; refugiat în Țările de Jos, a trăit, mai ales la Utrecht din 1630 pînă la moarte (1655). El a adoptat maniera lui Jan Baptist Weenix, a fraților Stoop și a lui F. A. Marienhof, păstrîndu-și totuși o neasemuită

personalitate. Prin inventivitatea și originalitatea sa de compoziție le este chiar superior acestora. Capodopere ca „Vînătoarea de noroc“ (datată din 1651 și aflată la Galeria din Schwerin) și „Cele șapte fapte ale milosteniei“ (la Galeria din Kassel) sînt compuse cu mult avînt, distingîndu-se printr-o mulțime de personaje izolate și de grupuri ce dovedesc un dar strașnic de observație. De asemeni, este remarcabilă fluiditatea execuției, pe cît de spirituale, pe cît de subtile și exacte, iar bogăția coloritului blond apare plină de prospețime.

În fosta colecție Schloss (Paris) figura, între altele, un tablou pictat de Knüpfer cu temperament și avînd drept subiect o orgie cu tineri și prostituate. Încîntător prin vioiciunea contrastelor de umbre și lumini, tabloul înfățișează, în centru, un pat cu plog, pe care se află o femeie culcată pe spate, și pe un bărbat care ridică o cupă de vin de formă ascuțită. Din fragmentul acesta s-a inspirat poate tînărul Gabriel Metsu cînd a pictat mica scenă de bordel (aflată altădată în Galeria Liechtenstein, Viena), și tot această pînză pare a fi influențat și „Fiul risipitor“ de același pictor (Ermitaj, Leningrad).¹

În afara acestui tablou — în care odaia nu iese destul de puternic în evidență — nu mai cunosc decît patru pînze de Knüpfer unde apar interioare cu personaje, fapt pentru care îl cităm, în aceste rînduri, ca pictor de interioare : camera luxoasă în care i se înmînează Sofonisbei cupa cu otravă (Muzeul din Leipzig — Ilustrația 31); un tablou similar, „Solon în fața lui Cressus“ (New York, colecția E. Wolf

¹ Înaintea noastră, Wilhelm Martin a scos în evidență asemănările extrem de pronunțate dintre o lucrare de tinerețe a lui Metsu, „Sărmanul Lazăr“ (aflată la Galeria din Strasbourg) și o pînză cu același subiect de Knüpfer (la Muzeul din Liège). Credem că W. Martin greșește, însă, cînd afirmă că tabloul strasbourghез semnat „G. Metsu“ și extrem de caracteristic pentru prima manieră a pictorului, ar fi de Jan Steen.

— ilustrația 32); portretul de grup al unei familii cîntînd la masă (Galeria din Dresda); societatea elegantă bînd și jucînd table într-o odaie cu pereții îmbrăcați în piele aurie (apărut altădată la negustori de tablouri). Pînzele acestea stau mărturie pentru măestria lui Knüpfer și ca pictor de scene de interior. Odaia cubică, din care se vede și tavanul, pare a fi un decor de teatru privit din sală. Ambianța clar-obscură cu care se îmbină de minune costumele colorate ale personajelor, în tabloul aflat la Leipzig, este la fel de subtil redată ca lumina mai însorită ce scaldă încăperea mai puțin ornamentată pe tabloul Galeriei din Dresda.

Dacă nu am cunoaște biografia lui *Anthonie Palamedesz*, l-am număra printre artiștii școlii de la Amsterdam, iar clar-obscurul numeroaselor lui scene de interior tîrzii pare a-l situa în grupul pictorilor care gravitau în jurul lui Rembrandt. Dar Palamedesz a lucrat toată viața la Delft, unde s-a născut în 1600 sau 1601. A murit la Amsterdam în 1673, în timpul unei vizite la fiica lui măritată în acest oraș.

Ca și atîția alții, Palamedesz, ca pictor de scene de interior și de societate, și-a atins apogeul în deceniul al treilea al secolului XVII. Din această perioadă datează „Întrunirea muzicală” (1631), care a făcut parte din colecția particulară olandeză Insinger-van Loon, pînzele cu comeseni și muzicieni, atît de asemănătoare între ele, aparținînd muzeelor din Amsterdam (Ilustrația 33), Bruxelles și Haga, precum și scenele de societate datate din 1634 (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Aceste odăi, luminate de razele de soare ce pătrund din belșug prin marea fereastră, cu pereții văruiți și împodobiți cu cîte un peisaj, nu pot, în nici un caz, fi considerate ca primele exemple ale „picturii luminoase” de la Delft, căci stilul lor amintește de pictura de gen din Amsterdam, îndeosebi de Pieter Codde. Din ultimii ani ai deceniului al treilea și pînă

la moarte, Palamedesz a pictat acele nenumărate camere de gardă tenebroase, precum și numeroasele scene de societate, pe care le cunoaștem de la mai toate galeriile neerlandeze.

Rareori, din păcate, mult prea rareori ne este dat să vedem amuzantele creații ale unui alt pictor din Delft, care, născut în 1597, a murit în 1656 : *Jacob van Velsen*. Încăperea fiind indicată mult prea vag, cu greu am putea califica drept scene de „interior“ gingașele lui tablouri de gen, aflate la Ermitajul din Leningrad (datînd din 1633), Național Gallery din Londra (Ilustrația 34) și în fosta colecție Gumprecht (Berlin). Dar ne cuprinde un sentiment de încîntare privind spiritualele contururi ale personajelor în relief pe fundalul neutru argintiu, sau silueta cîte unui fumător sau valet ce se decupează pe mănunchiul glorios al razelor de soare. Născut sărac, van Velsen deveni foarte bogat prin căsătorie. Ideii ce ne-o facem despre el, judecînd după tablourile sale pline de gust și de personalitate, i se potrivește faptul că, așa cum aflăm din documente, pictorul colecționa, între altele, prețioase porțelanuri chinezești.

Nu este cazul să ne oprim la pictori de scene de societate atît de lipsiți de personalitate și originalitate, ca Jan Olis, Isaac Elyas — singurul tablou cunoscut, „Comesenii“ (1620), aflat la Rijksmuseum din Amsterdam, amintește foarte mult de picturi asemănătoare de H. G. Pot — Pietter Potter, Willem Barssius etc. Ajunge să-l numim pe *Pieter Quast* (1606—1647) din Amsterdam, căci marele număr de tablouri cu soldați sau țărani și de scene de societate pictate de el nu ne îngăduie să-l ignorăm cu totul (Ilustrația 35). Quast, ale cărui scene rustice par a fi imitații grosolane ale primelor pînze de Adriaen Brouwer, și-a

început cariera ilustrînd proverbe în maniera lui Adriaen van de Venne ; operele lui sînt însă mai crude și mai colorate decît „grisaille“-urile celui din urmă. Dintr-un inventar al galeriei lui de tablouri, întocmit în 1632, aflăm cu mirare că el a pictat și scene mitologice, ba chiar și tablouri religioase, dintre care o „Răstignire“, brutal executată, se află într-o colecție particulară la Schiedam. Interesante pentru istoria culturii sînt doar compozițiile lui, cu totul lipsite de artă, înfățișînd reprezentații teatrale (dintre care unele exemplare se află la Muzeul comunal din Haga). Pieter Quast a pictat, de asemeni, mici portrete de bărbați și femei stînd în picioare pe un fundal neutru ; costumele lor elegante formează un contrast izbitor cu trăsăturile lor urîte, uneori chiar abjecte, și cu silueta lor plebee. Ele merită să fie menționate numai pentru faptul că, împreună cu micile portrete întregi de Pot și Duyster, pot fi considerate ca prevestind pe cele de Gerard ter Borch.

Admitem că poate fi combătută teza noastră, conform căreia pictura de scene de interior și de societate s-a născut din nou la începutul veacului al XVII-lea, ruptă de orice tradiție, străină doctrinelor și cunoștințelor transmise din trecut. Nu poate fi combătut însă faptul că nici generația următoare de mari maeștri ai picturii neerlandeze de scene de interior nu și-a însușit nimic din tot ceea ce Dirck Hals, Duyster, Judith Leyster și Codde obținuseră în scurta perioadă de la 1630 la 1635, și că fiecare artist a ales, bîjbîind, drumul său, care uneori s-a dovedit a fi un drum greșit. Jan Steen, pe care firea sa dezghețată ar fi trebuit să-l îndemne să reînvie voioasele scene cu soldați, nu a pictat o singură vivandieră sau cameră de gardă în viața lui. Steen își începe cariera cu peisaje animate de personaje de mici dimensiuni. În tinerețea sa, Gabriel Metsu se

chinuiește pictînd scene din viața de toate zilele, de mărime naturală, și tablouri religioase. Vermeer din Delft pornește de la pînzele de format mare îndrăgite de școala italianizantă din Utrecht. Pieter de Hooch și Jacob Ochtervelt încep prin a executa peisaje cu personaje în maniera maestrului lor Nicolaes Berchem. Frans van Mieris a fost format de arta miniatuurii așa cum o practica Gerard Dou la Leyden, iar Nicolaes Maes de arta lui Rembrandt. Singur Gerard ter Borch, cu scenele lui de cameră de gardă din tinerețe și cu micile portrete de domni și doamne pictați în picioare reia tradiția lui Willem Gerritsz, Pot, Willem Duyster și Pieter Quast. Explicația este cît se poate de simplă : născut în 1617, ter Borch era cel mai vîrstnic dintre toți marii maeștri ai picturii olandeze de scene de interior, fiind deci, din punct de vedere cronologic, cel mai apropiat de generația anterioară.

GERARD DOU

Încă din 1641, primarul orașului Leyden, J. Orlers, făcea în „Beschrijvinge van Leyden“, elogiul și biografia lui Gerard Dou, în vîrstă de 28 de ani, iar faima tînărului maestru s-a răspîndit în curînd și în străinătate. În 1659, inventarul colecțiilor arhiducelui Leopold Wilhelm menționează „Fata cu felinarul“ (Kunsthistorisches Museum, Viena); în 1660, Compania Indiilor Orientale îi dăruiește regelui Angliei, Carol al II-lea, celebrul tablou intitulat „Tînăra mamă“ (Maurits Huis, Haga), iar reprezentantul reginei Cristina a Suediei, Pieter Spiering, ia o opțiune asupra operelor lui Dou, în schimbul unui venit anual de 500 de florini. Chemat la Curtea Angliei, artistul refuză cîntea ce i se face. Dar și printre amatorii olandezi se găseau colecționari ai tablourilor sale. După cum profesorul Silvius, din Leyden, își asigurase o opțiune asupra pro-

ducției lui Frans van Mieris cel bătrîn, iar J. A. Dissius, tipograf din Delft, posedă 19 tablouri de Vermeer, tot astfel de Bye, colecționar din Leyden, cumpăra 27 pînze de Gerard Dou.

Următorul scurt istoric rezumă glorioasa carieră parcursă de „Femeia hidropică” (aflată la Luvru), prin diferite Curți și muzee : Electorul Palatin, care cumpărase tabloul cu 30 000 de florini, îl dăruie principelui Eugen de Savoia, care l-a expus în galeria sa din palatul Belvedere, la Viena. Apoi, pînza ajunsese în Galeria regală din Torino, iar Carol Emanuel o oferise lui Bertrand Clauzel, mareșal al Franței, care la rîndul lui, în 1798, trecu acest tablou prețios — în timpul Directoratului — în patrimoniul națiunii franceze. Un triptic, al cărui panou central înfățișa o mamă cu copil, iar cele laterale, respectiv o „Școală serală” și un „Tăietor de pene lucrînd la lumina unei lumînări” — judecînd după copiile lui Laquy, tripticul era una din lucrările principale ale pictorului — fusese cumpărat de Ecaterina a II-a, dar dispăru, în 1771 în Marea Nordului, odată cu vasul care îl ducea în Rusia.

Ar fi o absurditate să deducem însemnătatea artistică a lui Gerard Dou doar din admirația unor persoane sus-puse față de operele sale. Trebuie amintit faptul că regina Suediei a isprăvit prin a vinde toate pînzele pictorului, fiindcă cu timpul nu mai erau pe gustul ei. Iar Carol al II-lea califică pînzele lui Dou și ale lui Tiziano drept „cele mai frumoase creații artistice” — alăturare grotescă, care ajunge să dea de gol priceperea acestui mecena regal. În cabinetele de artă și curiozități din acea vreme se aflau, după cum se știe, și sîmburi de cireasă în care erau sculptate cu mare minuțiozitate legende de sfinți. Poate că unii amatori să fi apreciat tablourile lui Dou drept curiozități amuzante numai pentru că se puteau desluși pe ele, cu ajutorul lupei, unele amănunte invizibile cu ochiul liber.

O cunoaștere superficială a artei lui ne-ar putea induce în eroare, îndemnându-ne să-l luăm drept un artist lipsit de interes, și să vedem în el un personaj din povestirile lui E. Th. A. Hoffmann, sau, cel puțin, un original, parcă ieșit dintr-o pânză a lui Spitzweg.

El s-a numărat printre puținii artiști olandezi ai vremii rămași necăsătoriți — dintre toți pictorii vestiți, a fost chiar singurul în acest caz. Lacom de bani, se deda muncii sale fără o clipă de răgaz, atîta vreme cît lumina zilei o permitea. Se poate vorbi de un fel de muncă în acord, deoarece socotea prețul tablourilor în funcție de numărul de ore de lucru : o liră flamandă pe oră. Din spusele lui Sandrart, confirmate de autoportretele ce ni-l înfățișează pe Dou în atelierul său (Rijksmuseum, Amsterdam și Galeria Czernin, Viena, la ora actuală Residenzmuseum, Salzburg), el deschidea o umbrelă deasupra șevaletului pentru a feri de praf tablourile pictate cu atîta grijă. Să nu uităm, pe de altă parte, că de la vîrsta de patruzeci de ani, Gerard Dou a pictat multe scene nocturne, și că, din tinerețe, a înfățișat pustnici rugîndu-se pe lîngă un cap de mort, printre ruine (Ilustrația 37) și tinere femei cu o biciușcă în mîină, în chip de Magdalenă pocăită ; el manifesta o stranie predilecție pentru redarea minuțioasă a pielii sbîrcite de moșnegi bărboși și femei bătrîne și a pictat de nenumărate ori trunchiuri uscate de sălcii. Din această înclinație spre putregai și decrepitudine, am putea deduce o stare de spirit bolnăvicioasă, dar ne-am înșela. Pustnicii cufundați în rugăciune reproduc doar un motiv al lui Rembrandt, dascălul său. Magdalenele pocăite cu privirea spre cer erau un pretext de a picta un trup de femeie pe jumătate goală. De trunchiuri uscate se folosea numai pentru a reda în mod strălucit o scoarță de copac bătută de soare și de vînt ; iar în ceea ce privește capetele de moșnegi, Dou le picta doar pentru a se putea făli cu virtuozitatea cu care

trata cele mai mărunte detalii ale pielii și părului. Autoportretele sale ni-l prezintă în chip de burghez nepăsător, confortabil instalat în nișa ferestrei și fumîndu-și pipa (Amsterdam, Rijksmuseum. Ilustrația 43), sau îmbrăcat cu eleganță și luînd o atitudine nu lipsită de afectare (München. Pinacotecă). Într-un autoportret aflat la Galeria din Stockholm ni se înfățișează, ce-i drept, ca vesel băutor, dar atitudinea tradițională a chefliului, în acest foarte frumos tablou, este la fel de puțin convingătoare, din punct de vedere psihologic, ca și acel „Memento mori“ de pe autoportretul aflat la Uffizi din Florența. Portretul acesta, datat din 1656, executat cu dibăcie dar lipsit de expresivitate, îl arată pe artist la vîrsta de 43 de ani, într-o poză dezinvoltă, în spațiul balustradei unei ferestre, cu mîna dreaptă pe un cap de mort. Ca și în alte tablouri, craniul este doar o recuzită favorită a naturilor moarte ale școlii de la Leyden pe tema „Vanitas vanitatum“. De altfel, asemenea lui Nicolaes Maes, Dou și-a făcut de trei ori testamentul. Pe cîtă vreme Maes își întreținea soția cu șase ani mai în vîrstă decît el, cele trei fiice și fiul vitreg, Dou nu avea copii și locuia doar cu o nepoată. Să fi fost oare hipohondru, ca atîția celibatari mai în vîrstă ?

Născut în 1613 la Leyden, Gerard Dou, care a murit în 1675, nu și-a părăsit orașul natal niciodată pe multă vreme. Familia sa era originară din Harlingen în Frisia. Tatăl artistului era meșter sticlar. Se știe că, din copilărie, Gerard Dou a fost elevul lui Bartholomeus Dolendo, pictor și gravor din Leyden, și al pictorului pe sticlă Pieter Couwenhorn, cu scopul declarat de a prelua mai tîrziu atelierul părintesc, în care se dovedea a fi un ucenic iscusit. Băiatul arătîndu-se însă prea imprudent și temerar pe schele și scările înalte, tatăl său isprăvi prin a-i îndeplini dorința de a se face pictor. La 14 februarie 1628, băiatul,

în vîrstă de cincisprezece ani, intră în atelierul lui Rembrandt (care era numai cu șapte ani mai mare decît el) și rămase la maestrul său pînă la mutarea acestuia la Amsterdam, în 1631.

Dou era destul de clarvăzător pentru a nu depăși limitele talentului său. Nu tratează subiecte dramatice, nici teme care cer pătrundere sufletească. De la maestrul său învață doar modul de a reda cu subtilitate apele veșmintelor brodate cu fir și luciul armelor metalice. Dar, pe cîtă vreme „miniaturismul“ lui Rembrandt revelă un stil pictural și catifelat și constituie în cariera sa un simplu episod, Gerard Dou va rămîne toată viața fidel acestei concepții și va duce tehnica pînă aproape dincolo de limitele artificiei.

Una din primele sale lucrări, atît de asemănătoare cu cele ale lui Rembrandt, încît unii cunoscători i-au atribuit-o însuși maestrului, este uimitorul autoportret pictat pe la 1628—1629 (Duisburg, colecția G. Henle. Ilustrația 36). Într-un atelier întunecos, slab luminat de sus, adolescentul abia trecut de copilărie este așezat în fața șevaletului pe care se află un tablou de proporții mult prea mari pentru el. Pe scrin și pe podea vedem împrăștiate cîteva obiecte din metal sclipitor, o carte deschisă, o trompetă, un coif de asalt. Această natură moartă reprezintă ea însăși o reușită picturală, dar ceea ce îi conferă tabloului o intensitate sporită este expresia interiorizată a tînărului artist care, visător și cufundat în gînduri, își distrage privirea de la pînză. Tabloul „Tobie și soția sa“ (Londra, National Gallery) confirmă strînsa colaborare dintre maestru și învățăcel. Lui Rembrandt îi aparține compoziția — după care există o gravură contemporană de W. de Leuw cu inscripția „Rembr. van Ryn inv.“ — precum și execuția onctuoasă a hainei de blană, trăsăturile energice ale celor două fețe expresive de bătrîni și fereastra; în schimb, vasele de pe podea trădează tehnica

mai șovăitoare a elevului. Două modele pictate de Rembrandt la Leyden, cunoscut ca „Tatăl“ și „Mama“ artistului, revin de asemenea în tablourile executate de Dou în jurul anului 1630. Dintre portretele moșneagului („Astronomul“, Ermitaj, Leningrad; „Tăietorul de pene“, Hanovra) cel mai reușit este cel oval aflat la Kassel, iar „Femeia citind Biblia“ (Amsterdam, Rijksmuseum) cel mai frumos dintre tablourile înfățișând-o pe bătrână.

Încă din 1630, scenele de interior tratate de Dou ca tablouri de gen se îndepărtează de modelele maestrului său Rembrandt. Corect executate, dar lipsite de suflet și searbăde, netrezind nici o emoție în privitor, sînt „Moșneagul scriind în fața unui șevalet“ (aflat altădată la Londra, în colecția contelui de Northbrook), „Jucătorii de table“ (Paris, fosta colecție Schloss), „Bătrîna prînzind lîngă roata de tors“ (Muzeul din Schwerin). Ca cea mai bună scenă de interior din această perioadă poate fi privită „Femeia curățînd un măr“ (Ilustrația 38), cu acorduri de bază albastre și cenușii foarte reci, după care a fost vîndută la Amsterdam o copie la fel de valoroasă de mîna artistului însuși. De altfel, Dou face parte din acei pictori „miniaturiști“ olandezi care și-au copiat adesea pînzele. Din ultimii ani ai tinereții, unul din cele mai izbutite tablouri este cel înfățișînd pe un tînăr violonist cîntînd într-o odaie înaltă (datat din 1637; Londra, Bridgewater House).

Deosebit de energic pictate ne apar două studii de chipuri de negri, executate în mijlocul deceniului al treilea: bustul unui negru bărbos, tratat cu multă libertate (Galeria din Copenhaga) și savurosul portret al unui tînăr maur cu un turban de culoare deschisă, un veșmînt albastru și un lanț de aur (Hanovra, Landesgalerie. Ilustrația 39).

Cu totul lipsit de filistinism sec este fermecătorul bust al unei tinere femei cu scufiță albă și un cojoc de catifea garnisit cu blană

(Londra, National Gallery. Ilustrația 40). Cam în aceeași vreme va fi pictat Dou și grațioasa compoziție reprezentând pe o doamnă pe balconul casei ei, cu poarta Blauw-Poort a orașului Leyden ca fundal (Muzeul din Praga). În ambele tablouri, delicatețea tușei și suavitatea coloritului amintesc de capodoperele lui Frans van Mieris cel Bătrîn, căruia de altfel, primul îi și fusese atribuit.

De acum înainte, evoluția artistului este indicată doar de caractere exterioare. Cu timpul, tonurile reci violete, cenușii, albastre și galbene dobîndesc mai multă căldură, adăugîndu-li-se un roșu închis plin de miez. Clar-obscurul se face tot mai aerian și transparent, iar redarea amănunțită a stofelor atinge culmile rafinamentului tehnic. Din ce în ce mai rar apare micul format oval; tablourile au proporții mai mari, și adesea se rotunjește partea lor superioară; o singură dată, însă, la „Șarlatanul“ aflat la Muzeul din Rotterdam, tabloul depășește mărimea de un metru. Remarcabil este faptul că acele compoziții încadrate de cîte o fereastră apar abia după 1635, și că toate tablourile luminate de flacăra unei lumînări au fost executate după 1653.

Acele tablouri de Dou în care privirea pătrunde pe fereastră, surprinzînd viața din casă, sau care reprezintă un singur personaj uitîndu-se pe fereastră, au fost imitate de ne-numărate ori de pictorii olandezi.

Compoziția lor este fundamental deosebită de cea a lui Rembrandt și nu pornește de la el (Ilustrația 41). În afară de faptul că primele figuri de femei la fereastră sau după o ușă pictate de Rembrandt (Galeriile din Chicago și Dulwich) datează din 1645 — „Fata la fereastră“ de Jan Victor, un elev al lui Rembrandt, care se află la Luvru, poartă, ce-i drept, data 1640 — tablourile acestea de mărime naturală și pictate de aproape își au originea într-o trăire picturală. În micile tablouri ale lui Dou, în care abundă detaliile grafice,

subiectul este observat de la o distanță mai mare. Datorită distanței, privirea de ansamblu unifică acțiunea înfățișată, care se fărâmița în prea multe amănunte. Îndepărtate, întîmplările par a se desfășura ca într-un fel de stereoscop. La fereastră, a cărei balustradă este, în perioada mai târzie, împodobită cu cîte un putto în relief (după schițele unui sculptor din Bruxelles, François Dusquenoy ; Ilustrația 42), apare uneori o draperie trasă la o parte ; perdeaua albastră din autoportretul aflat la Amsterdam este minunat pictată (Ilustrația 43). De cele mai multe ori însă, un covor drapat, în prim plan, ca o cortină de teatru, îi oferă artistului prilejul să-și dovedească neîntrecuta virtuozitate de miniaturist pictînd fiecare fir, fiecare fibră a țesăturii pestrițe. Fundul odăii tenebroase, în care pătrund raze de lumină argintie, este adesea animat de un alt grup de personaje : asistăm la masa unei familii, la vînzarea unor obiecte etc. În acest fel gingaș și plăcut, ne arată artistul pe cîte un medic examinînd un borcan cu urină, înconjurat de cărți, vase și mojarie strălucitoare ; ne prezintă dentiști, muzicieni, doamne cîntînd la clavicin, femei bătrîne stropind flori, bucătărese cu ustensile de gătit, negustorese de zarzavat și de pește și așa mai departe.

Nimic nu ne amintește de opere ale altor pictori neerlandezi de scene de interior și de societate. Dou își păstrează personalitatea pînă și atunci cînd motivul ales de el coincide cu scene pictate de ter Borch sau Metsu. Iată, de pildă, „Doamnă gătindu-se“ (altădată la Pinacoteca din München, pînza se află azi la Muzeul Boymans din Rotterdam) : o femeie elegantă, așezată în fața oglinzii care îi reflectă chipul, este coafată de camerista din spatele ei ; motivul acesta este înrudit cu cele tratate de ter Borch (Ilustrația 44). Tabloul lui Dou își afirmă însă desăvîrșita individualitate. În timp ce Gerard ter Borch își concentrează toată atenția asupra grupului de personaje, in-

dicînd doar elementele esențiale ale odăii, Dou se apleacă cu aceeași grijă peste personaje, mobilier și tapetul de piele aurită. Acuzînd galbenul rochiei de mătase, coloritul său apare mai bogat și mai irizat. În tablourile lui, nu surprindem parcă pe furiș vreo scenă intimă : acțiunea se desfășoară în văzul tuturor, aidoma unei piese de teatru. Dacă unele bătrîne negustorese de pește și de zarzavat amintesc de Metsu — același model pare chiar a fi servit pentru „Patisiera“ lui Dou (Florența, Uffizzi) și „Negustoreasa de pește“ a lui Metsu (Muzeul din Montpellier), deși primul tablou a fost pictat la Leyden, iar al doilea la Amsterdam — putem fi siguri că Metsu s-a inspirat din pînzele lui Dou.

Consultînd catalogul operelor lui, constatăm cu uimire că a pictat un număr relativ infim de scene la lumina artificială. În volumul consacrat lui Dou de Wilhelm Martin în colecția *Klassiker der Kunst* (Clasicii artei) nu mai figurează ca existente decît 37 scene de seară sau de noapte. Catalogul întocmit de Hofstede de Groot, în care autorul a consemnat și operele dispărute, precum și cele incontolabile ce i-au fost atribuite artistului în cataloagele vechi, indică 63 de tablouri pictate la lumina artificială, dintr-un număr total de 392 pînze. Constatare cu atît mai surprinzătoare, cu cît noi sîntem obișnuiți să asociem numele lui Dou în primul rînd cu scene pictate la lumina lumînărilor. De aici se poate trage concluzia că farmecul emanat de aceste scene nocturne este atît de puternic, încît efectul produs de ele eclipsează tablourile „diurne“, mult superioare numeric.

După cum am mai spus, primele scene pictate la lumina artificială datează din 1653, eșalonîndu-se deci pe încă douăzeci și doi de ani de muncă, răstimp în care artistul a executat de asemeni tablourile sale „diurne“. Acestea devin, în cele din urmă, tot mai migălite și manierate ; scenele nocturne rămîn însă de-

licate și pline de emoție. Reflexele diafane de pe obrazul unei tinere servitoare care ține un felinar, sau al bătrânei care ferește flacăra lumînării cu mîna ei, nu sînt atît artificial de trandafirii și de confuze ca la imitatorii lui Dou, Godfried Schalcken și Arnold Boonen.

Din totdeauna, tabloul cel mai popular din această categorie a fost „Școala serală” (1660) aflat la Risksmuseum din Amsterdam, pe care artistul l-a copiat cu unele modificări (Uffizzi, Florența). Mai interesant decît celebrul tablou aflat la Amsterdam, în care lumina, izvorînd din patru surse diferite, obține efecte jucăușe, ni se pare cel expus la Institutul Städel, la Francfurt pe Main, care reprezintă pregătirea cinei într-o ambianță pătrunsă de emoție și sentiment. Acestor tablouri li se cuvin adăugate mai multe scene de cramă (Galeria din Dresda), tablouri cu dentiști (la Dresda și în fosta colecție Six, Amsterdam), jucători de cărți luminați de flacăra unor lumînări (Colecția Czernin, Residenzmuseum, Salzburg), precum și femeia adormită într-un han și tachinată de doi soldați (Londra, colecția Wertheimer).

Cu totul neobișnuite în opera unui pictor olandez de scene de interior și de societate — mai cu seamă în cea a lui Dou — sînt cele trei peisaje mici cu nuduri, aflate la Ermitaj-ul din Leningrad : un bărbat așezat cu atitudinea academică a unui model, în fața unei bolți deschise spre Blauw Poort la Amsterdam : o gingașă femeie blondă dezbrăcîndu-se, sub un trunchi de salcie uscat, pentru a face baie (Ilustrația 46) ; o femeie goală pieptănîndu-și părul blond, pe un mal de rîu înflorit (după tabloul acesta există la Muzeul din Leyden o copie executată de însuși Dou, căreia o mîna necunoscută i-a dat ulterior o formă ovală). Delicatele tablouri, ce amintesc de grupul lui Poelenburgh din Utrecht, nu sînt studii improvizate, deci nicidecum opere

secundare de circumstanță. Execuția lor este mult prea migăloasă. Același lucru se poate afirma despre un tablou executat cu un naturalism scrupulos, înfățișând un țăp care se odihnește într-un peisaj în al cărui plan secund se desfășoară o scenă pastorală (Colecția H. Wetzlar, Amsterdam. Ilustrația 47). Pisica pe glaful ferestrei prin care privirea pătrunde într-un atelier de artist (datat din 1657, tabloul a aparținut pe vremuri Galeriei din Dresda), face parte din obișnuitele scene „la fereastră” și operează tranziția spre naturile moarte ale maestrului.

Fapt surprinzător, nu s-au păstrat decît două naturi moarte de Gerard Dou ; una reprezintă o nișă într-un perete, cu perdeaua dată la o parte, o lumînare, o lulea, cîteva cărți și un ceas atîrnat de o panglică albastră (altădată la Galeria din Dresda ; actualmente într-o colecție particulară din Brandenburg) ; iar a doua, o nișă cu un vas de argint, o cană și o pînză albă (Paris, Luvru). Aceste naturi moarte atît de anoste nu au fost concepute ca tablouri de sine stătătoare ; inițial au servit drept uși unor scrinuri în care se aflau două picturi : „Doi copii în pivniță” (Galeria din Dresda) și „Femeia hidropică” (Paris, Luvru). Privind superbe fragmente de naturi moarte introduse de pictori ca Vermeer, Ter Borch, Jan Steen în scenele lor de interior, ne întrebăm mereu de ce nici unul dintre ei nu a pictat vreodată o natură moartă numai de dragul ei. Iar cînd vedem că un maestru ca Frans Hals, care a pictat cu brio cupe somptuoase în tablourile lui cu arcași, nu a creat nici o singură natură moartă, și că Rembrandt a adăugat în mod intenționat cîte o siluetă de fetiță pînzelor intitulate „Vînatul” (Zürich, colecția E. Bührle) și „Păuni morți” (Amsterdam, Risksmuseum), aceasta înseamnă că, în ochii marilor maestri, natura moartă pură era un gen de mîna doua și nedemn de arta lor. Fapt confirmat și de cazul lui Gerard Dou. Dacă printre artiștii

olandezi din veacul al XVII-lea a existat vreun autentic pictor de naturi moarte, acela a fost Dou, care a pictat, în mod inconștient, „naturi moarte“ chiar atunci când executa tablouri de gen. Dar și el, ca și ceilalți, pare a fi avut un oarecare dispreț față de acest domeniu : atunci când, în cele două cazuri amintite mai sus, a creat două „naturi moarte“, le-a aplicat pe uși de dulap, adică la un loc cu totul neînsemnat.

Colaborarea dintre Dou și maestrul său Rembrandt la tabloul intitulat „Tobie“ aflat la Londra este absolut neîndoielnică. Conform unor indicații necontrolabile din cataloage vechi, s-ar părea că a pictat de asemeni un pustnic care se roagă, împreună cu Abraham Mignon, și o negustoreasă de pește, în colaborare cu Carel de Moor. Informațiile acestea vechi nu trebuie respinse fără examen, după cum dovedește portretul unor soți, executat de Dou și aflat la Amsterdam, în care peisajul și câinele din prim plan sînt împrumutați de la Nicolaes Berchem (Ilustrația 48). La prima vedere, ideea că un pictor spiritual și plin de fantezie ca Berchem ar fi putut picta un tablou împreună cu un „miniaturist“ filistin ca Dou, apare puțin verosimilă, cu atît mai puțin cu cît Dou nu a lucrat decît la Leyden ; iar Berchem trăia pe atunci la Haarlem. Frumosul dublu portret este nu numai semnat de amîndoi pictorii, dar Gerard Dou și-a pictat chipul pe capitelul unei coloane corintiene prăbușite. Scrisul lui Nicolaes Berchem este ușor de recunoscut pe peisajul din fundul tabloului ca și pe câinele cu pete albe și negre. Nu însă și cel al colaboratorului său, care s-a depășit pe sine însuși pictînd, împreună cu peisajistul, o compoziție cu portret a cărei înaltă ținută este demnă de Thoams de Keyser. Micile portrete de bărbați și femei executate de Dou se numără printre cele mai slabe opere ale sale ; aici însă, a izbutit să creeze un portret de grup de o rară noblețe, după cum dovedesc doamna așe-

zată, cu fusta galbenă, haina neagră garnisită cu găitane roșu închis și bonetă albă, precum și bărbatul îmbrăcat într-un costum negru cu guler alb și cizme galbene.

Nu am putea încheia mai bine studiul nostru despre miniaturistul din Leyden, decât amintind de două tablouri celebre dintotdeauna : „Șarlatanul“ și „Tînăra mamă“. Toate motivele îndrăgite de artist au fost adunate de el în acest „Șarlatan“, datat din 1652, și care, din Galeria Principelui Elector din Düsseldorf a ajuns la Pinacoteca din München și, de aici, la Muzeul Boymans din Rotterdam (Ilustrația 49). În primul plan vedem trunchiul de copac uscat și acele tufe cu frunze groase pe care artistul le pune în scenă atît de frecvent. În planul mijlociu, se înalță poarta Blauwpoort a orașului Leyden. Nici autoportretul la fereastră nu lipsește. Vraciul sub umbrelă, precupețe bătrîne, femei tinere, băieți și fete, țărani și alte personaje din popor alcătuiesc un grup perfect rotunjit. Tabloul atît de colorat, aflat la Mauritshuis, „Mamă lîngă leagăn“ (datat din 1658. Ilustrația 50), tratat cu mai multă discreție, nu este compus cu același simț al efectelor. Nici aici nu lipsește un extraordinar exercițiu de virtuozitate : asemănător unei naturi moarte, grupul din prim plan, alcătuit dintr-o găină moartă, un iepure, ustensile de bucătărie și o mătură, feluritele amănunte ale înaltei odăi, deschise spre a doua cameră întunecoasă din fund, se integrează și se subordonează de minune ambianței generale. Mama, cu șorțul albastru și bluza albă, care șade cosînd și fata ei mai mare privind pe copilul din leagăn sînt înfățișate fără afectare. Albastrul plin de profunzime și roșul cald au licăriri de smalt, iar lumina își răspîndește puritatea diafană. În ansamblu, tabloul exprimă o frumusețe gravă. Atunci cînd sînt evocate cele mai frumoase opere desăvîrșite de maeștri olandezi din secolul XVII, să dăm un gînd plin de respect și tabloului acesta.

QUIRINGH GERRITSZ BREKELINKAM

Patruzeci de pânze alese cu grijă ar putea alcătui o foarte frumoasă expoziție Brekelenkam. În jurul capodoperei sale, „Atelierul croitorului“ (Amsterdam, Rijksmuseum — Ilustrația 51), ar trebui adunate scene fin observate ca „Un cavaler adormit la cârciumă“ (fosta colecție Marcus Kappel, Berlin), și „Gospodina și jupîneasa“ (Muzeul din Zürich, donația Ruzicka), tablouri pline de prospețime și colorit ca „Luarea de sînge“ (Haga, Mauritshuis — Ilustrația 52) și „Tînără femeie la roata de tors“ (Galeria din Berlin), „Doamnă gătindu-se“ (fosta colecție Bucheanu, Nien-dorf — Ilustrația 53), deosebit de fin executate, precum și nenumărate scene înfățișînd familii făcîndu-și rugăciunea înainte de masă, bucătărese gătind, femei bătrîne jucîndu-se cu pisica și femei stînd la taifas (Ilustrația 54). Apoi, unele exemplare bine alese reprezentînd piețe de pescari sau zarzavaturi, muzicieni, pustnici care își fac rugăciunea, medici vizitîndu-și pacienții și mici naturi moarte cu pești și ustensile de bucătărie, ar completa seria de motive tratate de pictor.

Toate la un loc ar putea crea iluzia unei rare inventivități, desmințite însă de realitate. O imagine de ansamblu — în măsura în care împrăștierea nenumăratelor tablouri prin îndepărtate galerii provinciale, neînsemnate colecții particulare și licitații, ne permit să ne-o formăm — ne-ar arăta că Breckelenkam repetă mereu aceleași motive, fără însă a le copia întru totul. Tratarea subiectelor lui favorite l-a îndemnat uneori să le grăbească execuția cu un rezultat penibil. Tocmai în domeniul în care a înregistrat cele mai mari reușite, adică în reprezentarea meșteșugarilor, a dat, pe lîngă pânze mediocre, și multe jalnice. Dar lucrările bune și cele proaste nu provin din perioade diferite. Astfel, de pildă, în 1661, anul în care

a pictat capodopera sa : „Atelierul croitorului“, a executat și tablouri extrem de slabe.

În unele cazuri, Quiringh Brekelenkam se întâlnește cu Gerard Dou și Frans van Mieris cel Bătrîn, în timp ce alte tablouri arată că el cunoștea pictura de scene de interior de la Delft și de la Rotterdam. Tabloul plin de luminozitate ce înfățișează pe un savant scriind și pe soția sa citind la o masă lângă fereastră (datat din 1662 și aflat la Muzeul din Lille), amintește, de departe desigur, de foarte departe, de Vermeer prin compoziție și distribuirea luminii. Femeia așezată care lucrează dantelă cu iglița lângă o draperie cu falduri largi (fosta colecție Karl von Hollitscher, Berlin) aduce cu tablourile unor pictori minori din Leyden, de maniera cărora se deosebește totuși printr-o execuție mai vagă. De multă iscusință și dibăcie dă dovadă o pânză ce înfățișează cu toate amănuntele o întâmplare cu totul lipsită de interes : un muzician cu scufiță țuguiață încălțându-și cizmele rășfrînte. Tabloul acesta, datat din 1655, a fost odinioară vîndut la Berlin și amintește de Mischiel van Musscher și Cornelis de Man. În ciuda atîtor asemuiuri cu alți pictori, Brekelenkam își păstrează propria tehnică și manieră. El face parte din acei artiști, puțini la număr, pe care nu-i poți confunda niciodată, sau prea rareori, cu alții. Îl recunoaștem după modelele sale, îndeosebi după silueta exagerat de subțire a unei tinere femei. Îl recunoaștem de asemenea, după predilecția sa pentru alb, roșu și negru, precum și după hainele de catifea, verde închis sau roșu cinabru, garnisite cu blană. Coloritul său este mai vioi decît cel al celorlalți pictori din Leyden. Scenele de tîrg sînt pictate cu o pastă groasă și onctuoasă, uneori chiar uleioasă, iar tonalitatea de bază a scenelor de interior este determinată de valori argintii-cenușii, brun deschis și blonde.

73 Născut la Zwammerdam în 1620, artistul a lucrat la Leyden chiar înainte de a se înscrie

în bresla pictorilor oraşului, în 1648. Căsătorit de două ori, la Leyden a şi murit acolo în 1668. Nu ştim cine i-a fost dascăl; poate, — dar întrebarea rămîne fără răspuns — Gerard Dou, care era cu şase-şapte ani mai în vîrstă decît el. O înrudire mai pronunţată cu acesta se regăseşte doar în pînzele cu pustnici care se roagă şi în așa-zisele „tablouri la fereastră” înfăţişînd mame cu copii, doamne la găteală sau bucătărese făcînd treabă. Tablourile de genul acesta pe care le cunosc au fost însă pictate abia din 1653 pînă la 1664. Prin aplicarea mai aspră a culorii se deosebesc, sub unghiul tehnic, de pictura „miniaturală” şi migălită a şcolii din Leyden.

Tabloul său cel mai de văză şi de care am mai amintit, „Atelierul croitorului” (Amsterdam, Rijksmuseum — Ilustraţia 51), ne permite să ne dăm seama pînă la ce culmi artistice se putea înălţa, în mod excepţional, acest modest maestru. Cît de bine observată este sprinteneala mişcărilor celor doi ucenici cufundaţi în munca lor! Iar dialogul dintre meşterul-croitor şi femeia care aşteaptă pare notat „pe viu”. Calda lumină a soarelui îmbracă elementele roşii, cenuşii, albastre, cafenii şi cele de culoarea argilei într-o tonalitate generală galben-aurie. Pictorul şi-a dat seama că acest grup de patru personaje, aşezate două cîte două, se cuvenea completat cu o a cincea siluetă în mijlocul pînzei. Pentru a umple acest gol, el a adăugat, exact în centrul tabloului, o bucată de postav prinsă de tavan, de care se foloseau croitorii ca de un mîner cînd se urcau pe masa de lucru. Această bucată de postav ce atîrnă aidoma unei spade umple cu multă dibăcie golul dintr-un loc extrem de vizibil al pînzei.

Majoritatea motivelor atît de naturalist pictate de Brekelenkam nu oferă prilej unor asemenea consideraţii estetice despre formă. Cine ar încerca să dea o noţiune mai precisă despre arta sa, ar trece fără voie de la zugrăvire la

povestire, deși Brekelenkam nu a satirizat moravurile, precum Jan Steen, și nu a reprezentat întâmplări dramatice sau anecdote cu haz. Vizita de condoleanțe făcută de un bărbat în doliu unei văduve (tablou vândut altă dată la Bruxelles) constituie o excepție ca și, de altfel, tabloul numit pudic „Declarația de dragoste” (aflat odinioară la Muzeul din Danzig), care este, de fapt, o scenă erotică extrem de brutală, dar, din punct de vedere pictural, una din marile reușite ale artistului. Cele mai multe pânze ale sale înfățișează întâmplări zilnice din lumea micii burghezii din Leyden. Pline de sinceritate autentică, nu dau de gândit. Ele se desfășoară pe un plan artistic mediocru, iar banalității subiectului îi corespunde forma lipsită de pretenție.

Zugrăvind adesea personaje stînd la masă, pictorul profită de prilej pentru a reda cu multă prospețime de colorit pîinea, brînză, vasele de argilă și pahare cu bere așezate pe fața de masă albă. Mai rare sînt naturile lui moarte propriu-zise, de format mic : farfuriile de lut, vasele de alamă și cîțiva pești de pe masa de lemn, sînt pictați cu o îmbinare de culori mai sumbre, singura urmă de luminozitate fiind dată doar de reverberațiile vaselor și de licăririle vîscoase ale peștilor (asemenea tablouri se află la Galeria din Berlin, Kunsthalle din Karlsruhe și în unele colecții particulare olandeze) ¹.

Majoritatea pînzelor datate ale lui Brekelenkam au fost pictate în al cincilea și al șaselea deceniu al secolului XVII. S-au păstrat, pe lîngă unele mai puțin reușite, multe lucrări bune, executate îndeosebi între 1661 și 1663. Deși foarte sînguincios, artistul s-a văzut silit să ceară concesiunea unei cîrciumi cu bere și

¹ Natura moartă, aflată altădată în colecția Six din Amsterdam și atribuită lui Brekelenkam, s-a dovedit, după curățire, a fi un autentic A. van Ostade, semnat de pictor (actualmente la Muzeul Twenthe din Enschede).

rachiu, deoarece arta sa nu-i îngăduia să-și întrețină cei nouă copii din două căsătorii. Să fie oare adevărat că tablourile lui Quiringh Brekelenkam, atât de prețuite azi de colecționari, s-au bucurat de foarte puțin succes pe lângă contemporani ? Neglijența cu care executa producția sa masivă poate a daunat renumelui său într-atît, încît a discreditat și operele lui de valoare.

CAREL FABRITIUS

„Mor oare într-adevăr, unii artiști prea timpuriu, iar alții prea tîrziu ? Nu mor oare toți la timpul potrivit ? Cei morți de tineri nu și-au desăvîrșit oare opera ? Nu și-au spus oare cu toții ultimul cuvînt ?“

Aceste rînduri din eseul „Cei morți de tineri“ al poetului Georg Hermann se potrivesc mai tuturor pictorilor olandezi dispăruți timpuriu. Paulus Potter, doborît de tuberculoză la vîrsta de douăzeci și nouă de ani, Isaac van Ostade, care a murit la numai douăzeci și opt de ani, au lăsat o operă considerabilă. Cei care și-au desăvîrșit opera în floarea vîrstei au fost și extrem de precoci. Astfel, Gabriel Metsu, dispărut în puterea vîrstei, ajunsese la patru-sprezece ani la o asemenea faimă, încît artiștii din Leyden, atunci cînd au înaintat municipalității o cerere pentru întemeierea breslei Sf. Luca, au ținut să iscălească și el jalba lor. Ne putem mîngîia cu gîndul că maeștrilor răpuși de moarte timpuriu le-a fost dat să desfășoare o intensă muncă creatoare într-un răstimp atît de scurt astfel încît, prin importanță și bogăție, opera lor nu este mai prejos de cea a artiștilor ajunși la bătrînețe.

Din păcate, considerații de acest fel nu ne pot consola cînd este vorba de unul dintre cei mai buni pictori : Carel Fabritius. La 12 octombrie 1654, explozia arsenalului din Delft l-a rupt literalmente pe tînărul artist, în vîrstă de treizeci și doi de ani, de la munca sa :

tocmai se pregătea să înceapă portretul paracliserului Simon Decker ; grav rănit, el muri după cîteva ore. Un destin stupid nimicise pe un mare artist, care nu-și desăvîrșise evoluția și nu-și spusese ultimul cuvînt.

Pe plan uman, tînărul Fabritius trăise însă cît alții în decursul unei lungi existențe. La vîrsta de douăzeci și unu de ani era văduv și plîngea moartea a doi copii. Contemporanii admirau tablourile lui Carel Fabritius, care se recăsătorise la vîrsta de douăzeci și opt de ani ; totuși, el nu a fost scutit de griji materiale. Împrejurările vieții lui nefiind lipsite de importanță pentru formarea sa artistică, le vom rezuma pe scurt.

Carel Pietersz era originar din Beemster, un sat de lîngă Hoorn, la Zuyderzee. Născut în 1622, era fiul lui Pieter Carelsz, care, dascăl și paracliser, se îndeletnicea și cu pictura. Ca și fratele său Barent, mai tînăr cu doi ani, talentat autor de portrete, de scene de gen și de istorie, începu prin a fi dulgher. Adolescenți fiind, amîndoi frații adoptară drept nume de familie denumirea latinească a meseriei lor : „Feber“. Fapt ciudat, tatăl lor, de asemeni își luă numele de „Fabritius“. La vîrsta de nouăsprezece ani, Carel Fabritius se căsătorî cu fiica unui pastor din satul său natal. După toate probabilitățile, se mută la Amsterdam curînd după căsătorie, dar numele său apare în acte ale orașului abia în 1643. Contrar multor pictori neerlandezi care și-au părăsit provincia pentru a se stabili la Amsterdam, cu nădejdea că metropola le va stimula talentul, oferindu-le totodată și cîștiguri mai însemnate, tînărul văduv se întoarce, în 1643, în satul natal, în care avea să petreacă șapte ani. După a doua căsătorie, încheiată în 1650, a trăit la Delft pînă la moartea sa prematură.

Luînd „ad literam“ vestitul vers din „Lamentațiile“ compuse de Arnold Bon, librar din Delft, „Vermeer, Die Meesterlyck Betrad Zijn Pade“, s-a tras concluzia că Vermeer ar fi

fost elevul și imitatorul lui Carel Fabritius. În 1650, data la care acesta a sosit la Delft, pretinsul elev avea optsprezece ani, iar primele sale opere nu trădează nici o influență a pictorului cu zece ani mai în vîrstă decît el. În schimb, faimoasa „De strajă la poarta orașului” (Muzeul din Schwerin — Ilustrația 59), pictată de Fabritius în 1654, anul morții sale, l-a impresionat atît de adînc pe tînărul Pieter de Hooch, stabilit pe acea vreme la Delft, încît acesta l-a reprodus, cu modificări neînsemnate, într-unul din primele sale tablouri, „Ostași la poarta orașului” (Roma, Galeria Nazionale).

Azi nu au rămas decît opt pînze autentificate de semnătura artistului. Li se adaugă micul portret de războinic al cărui coif are un luciu argintiu, și, de asemenea, poate două sau trei studii în ulei de capete de moșnegi, care, deși nesemnate, îi pot fi atribuite lui Fabritius în mod aproape cert. Așadar, vreo duzină de tablouri, ale căror motive eterogene merg de la „Învierea lui Lazăr” — o lucrare de mari proporții în maniera lui Rembrandt — pînă la micul studiu înfățișînd pe un sticlete legat de lădița lui cu mîncare. Există apoi un tablou de gen în stilul școlii de la Delft, două autoportrete, o vedere de stradă și studii de caracter de moșnegi. Mai multe tablouri murale cu ingenioase efecte de perspectivă, naturi moarte, precum și un portret de grup de mărime naturală nu ne-au parvenit decît prin mărturii literare foarte elogioase și o copie neîndemînată, în acuarelă, executată din memorie.¹ Iar în ceea ce privește lucrările cărora tînărul maestru le datora titlul său de „pictor al curții principelui de Orania” nici nu putem bănuî ce au fost: alegorii întru gloria stăpînului, portrete de ceremonie, tablouri istorice?... Faptul

¹ După portretul de familie cu șase personaje, datat din 1648 ars în 1864 în incendiul Muzeului din Rotterdam, există numai o copie mică în acuarelă, făcută din memorie de un tînăr amator de artă. Copia este atît de imprecisă, încît nu ne putem forma o părere despre originalul ars.

variate doveadă
vată personalității lui artist
moartea l-a surprins, își mai căuta căre
nu-și desăvîrșise evoluția. Dar cine s-ar încu-
meta să vorbească de experimentări și bîjbîieli
în fața puținelor tablouri rămase, din care fie-
care, în felul lui, este o capodoperă !

Încă nu de mult nu se dădea crezare afirma-
ției lui Samuel van Hoogstraten, care pretin-
dea că pictorul își făcuse studiile în atelierul
lui Rembrandt din Amsterdam, împreună cu
Carel Fabritius. Căci portretele de bărbați exe-
cutate de acesta, precum și autoportretul din
tinerețe și studiile cu capete de moșnegi se
deosebesc simțitor de maniera lui Rembrandt.
Pe cînd personajele lui Rembrandt apar din-
tr-un clar-obscur misterios, Fabritius își așază
pe ale sale în fața unui perete luminos.¹ Nici
factura sa, extrem de personală, nici tehnica,
totodată flocoasă și energică, onctuoasă și gra-
nulată, de care dă dovadă autoportretul din
tinerețe (Muzeul din Rotterdam) nu amintesc
de Rembrandt. Dar toate îndoielile privind o
trecătoare influență a maestrului s-au spulbe-
rat în 1836, cînd a fost cunoscut tabloul semnat
„Car. Fabr.“ și înfățișînd „Învierea lui Lazăr“,
care, atribuit lui Dietrich (Dietricy), pictor al
curții saxone, se afla din 1826, la Biserica St.
Alexandru din Varșovia, unde nu era luat în
seamă de nimeni (acum în Muzeul Național,
Varșovia ; ilustrația 56).

Influența lui Rembrandt este atît de vădită,
încît orice discuție ar fi de prisos. Încă pe la
1630 fuseseră executate cele două opere ale lui
Rembrandt care i-au servit lui Fabritius drept

¹ „Omul cu pălăria moale“ cu fundal alb, al lui
Rembrandt, nu era cunoscut încă foarte recent decît
prin cîteva copii vechi despre care se credea că au
fost executate după un tablou al lui Fabritius. Ori-
ginalul lui Rembrandt, semnat și datat din 1645, a
fost pictat într-un timp cînd Fabritius nu se mai
afla la Amsterdam în cercul lui Rembrandt și regăsit
în 1925, într-o colecție particulară din Marsilia.

și... cînd... atunci... mai... domeniile cele mai... se afla încă în atelierul... Fabritius se încerca în domeniile cele mai... că Fabritius se încerca în domeniile cele mai... că Fabritius se încerca în domeniile cele mai...

se afla încă în atelierul maestrului, putea fi studiată acolo. Experții admitînd pe bună dreptate că Fabritius și-a pictat „Învierea” nu la Amsterdam, ci după întoarcerea sa la Beemster, indiscutabila influență exercitată de Rembrandt nu mai este pusă la îndoială, ceea ce nu dovedește însă că Fabritius ar fi fost elevul maestrului în atelierul acestuia.

De altfel, impunătoarea „Înviere” a lui Carel Fabritius nu ne îngăduie să vedem în acesta un elev ascultător. Coloritul este pe alocuri mai vioi; mai cu seamă plenitudinea roșului-purpuriu are mai multă strălucire decît îi dădeau discipolii lui Rembrandt. În tabloul lui Rembrandt, fizionomia lui Hristos este adînc spiritualizată, iar în gravură, draparea clasică a mantelei atinge pateticul; Cristul lui Fabritius însă, învăluit într-o manta cafenie din postav aspru, seamănă cu un om din popor și înfăptuiește minunea în mod parcă profesional, fără participare sufletească.

Autoportretul (executat în 1643—1644 și aflat la Muzeul din Rotterdam) îi permite lui Carel Fabritius să-și manifeste pe deplin individualitatea. Pictat sub imboldul unei impulsii subite, tabloul pare a fi rodul unei inspirații trecătoare, nicidecum al unei îndelungate chibzuirii. Compoziția este departe de a fi desăvîrșită. Deasupra capului artistului se întinde o mare suprafață goală care nu este în concordanță cu restul tabloului, iar în partea inferioară a pînzei, înfățișarea însăși a personajului se destramă și se pierde. Vioiciunea efectului obținut se ivește însă tocmai din acest dez-

echilibru. Aidoma personajului, fundalul, pictat cu trăsături aspre și dure, este tratat cu tonalități de un verde măsliniu. Pletele ciufulite, halatul cafeniu aruncat peste cămașa neîncheiată și, mai cu seamă, spontaneitatea facturii hotărâte și avîntate, arată că acest autoportret este o improvizație genială, iute executată în atelier, între două lucrări mai importante. Nasul grosolan, buzele sensuale, părul neîngrijit și obrajii supti ai acestui flăcău cu tip de meridional, ne-ar îndreptăți să-l bănuim a fi vreun individ suspect dintr-o cîrciumă romană — dacă privirea pătrunzătoare a ochilor expresivi nu l-ar trăda pe artist.

Un al doilea autoportret cu căciulă de blană și platoșă de argint, în fața unui cer cu nori luminoși, a fost executat în 1654, anul morții artistului (Londra, National Gallery — Ilustrația 60). Împreună cu bustul, nu lipsit de o oarecare platitudine, a negustorului de postav Abraham de Potter (Amsterdam, Rijksmuseum — datarea nedeslușită, pare a indica anul 1648 sau 1649) și cu portretul unui tînar cu tichie neagră (aflat într-o colecție particulară din Suedia), aceste portrete bărbătești semnate, cu fundal de culoare deschisă sînt, desigur, opere caracteristice, fără a se înălța totuși la nivelul artistic al primelor pînze executate de pictor la Rotterdam.

Printre studiile de capete nesemnate, atribuite lui Fabritius pentru caracteristicile lor tehnice și calitățile lor picturale, se află portretul unui războinic cu coif și rumen la față; tabloul, pictat cu tușe ușoare, îi aparține pictorului fără nici o îndoială (Muzeul din Groningen). Un alt tablou provenit din colecția Harrach (Viena) și aflat azi la Mauritshuis (Haga) este demn de Rembrandt — căruia, de altfel, i-a și fost atribuit odinioară; este portretul unui moșneag, în a cărui barbă albă se strecoară umbre albastrii, și al cărui cap cu fața

zbîrcită este încununat cu o căciulă de blană pictată în culori aprinse (Ilustrația 57).¹

În 1652 a fost executată adorabila vedere a unei străzi din Delft, cu Nieuwe Kerk în centrul planului al doilea și un negustor de instrumente muzicale cu o expresie îngrijorată, așezat, lângă marfă, în fața casei sale (Londra, National Gallery — Ilustrația 58). Ceea ce a părut din totdeauna supărător în acest idilic peisaj citadin este ciudata perspectivă a spațiului gol al străzii. Istoricului de artă Wilhelm Martin i-a dat în gând să întoarcă în semicerc o reproducere a tabloului, pentru că presupunea că acesta este un studiu de perspectivă pentru o pictură menită să împodobească o nișă semi-circulară : într-adevăr, raporturile de perspectivă apar corecte de îndată ce i se imprimă fotografiei o curbura semi-circulară concavă.² Cititorul este invitat să refacă experiența cu ilustrația din carte, și va constata că ipoteza emisă de Martin este, după toate probabilitățile, justă.

Două tablouri, pictate cu puțină vreme înaintea catastrofei din anul 1654, indică drumul pe care Fabritius probabil ar fi pășit dacă i-ar fi fost sortită o viață mai lungă : „Sticletele“ (Haga, Mauritshuis) și „De strajă la poarta orașului“ (Galeria din Schwerin). Cu cea de a doua pânză (Ilustrația 59), Fabritius a creat o operă clasică a școlii de la Delft, în spiritul lui Vermeer și al tânărului Pieter de Hooch. Deși nu se desfășoară nici cea mai neînsemnată întâmplare în acest pașnic tablou de gen, bogăția valorilor coloristice ale acestui colț de orașel scăldat de lumina soarelui, precum și seninătatea cu care este zugrăvit un motiv

¹ Două excelente studii de moșnegi bârboși cu pălării înalte, pe fundal de culoare deschisă, aflate una în colecția Hofstede de Groot (Muzeul din Groningen), iar a doua la Luvru (Paris) îi sînt atribuite lui Carel Fabritius. După părerea mea, numai studiul de la Groningen este de mîna lui.

² W. MARTIN, *Hollandsche Schilderkunst* (Amsterdam, 1944, p. 392—393.

trivial, îl atrag pe privitor în mod irezistibil. Cu cîtă intuiție este redată ambianța de părăsire și de tăcere, dar și plictisul împietrit al unei zile de sărbătoare în orășel ! Pe jumătate adormit, soldatul șade prăvălit pe banca scundă, degetele zgîndărind siguranța puștii, doar-doar să omoare în mod năuc orele nesfîrșite pînă la schimb. Nici o țipenie de om în împrejurimile îndepărtatei porți. Pînă și cîinele care stă nemișcat, gata să caște.

Sticletele de pe lădița cu hrană de culoarea ardeziei, pe fundalul văruiat, care se uită cu privirea sa deșteaptă de pasăre la pictorul ocupat la șevalet — acest tablou, aparent neînsemnat, se numără printre operele deschizătoare de drumuri ale picturii olandeze (ilustrația 61). În nici o altă țară din lumea civilizată nu s-ar fi putut pe atunci picta o impresie atît de realistă. Aici, Carel Fabritius trece peste mai multe secole, întinzîndu-le mîna maestrilor Impresionismului francez.

În 1952, cînd Academia din Londra a organizat o expoziție a celor mai alese tablouri olandeze, catalogul și afișele nu erau împodobite cu vreo reproducere după Rembrandt, Hals, Ruisdeal sau ter Borch. Alegerea a căzut pe Sticlete, pe această improvizație în aer liber, cu coloritul delicat al penajului cu pete maronii, roșii, galbene și gri-perl. În acest giuvaer s-a văzut, pe drept cuvînt, un simbol al picturii olandeze în veacul al XVII-lea. ¹

¹ S-a încercat a se îmbogăți cu atribuiri îndrăznețe moștenirea artistică a lui Carel Fabritius, care constă din opere puține la număr, dar deosebit de variate. Dornici să prezentăm aici în toată puritatea sa miezul artei lui, nu am menționat decît pînzele care sînt incontestabil autentice. Vom cita aici doar patru tablouri aflate în colecții și atribuite mereu artistului.

Micul portret al lui Rembrandt, cu chipul moleșit și fundalul cafeniu deschis (Muzeul din Leipzig), intitulat odinioară „Rembrandt“, apoi, în mod ciudat, „Dietricy“, este atribuit adesea lui Carel Fabritius. Acest studiu extrem de expresiv, tratat într-o manieră spirituală și liberă, îi aparține lui Rembrandt,

FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRÎN

Printre capodoperele picturii olandeze aflate la Ermitaj-ul din Leningrad, strălucește ca o nestemată „O gustare cu stridii“ de Frans van Mieris cel Bătrîn (Ilustrația 63). Jan Steen, Metsu, Ochtervelt, mulți alți pictori mai mari și mai mici au tratat adesea același motiv. Superioritatea tabloului lui Frans van Mieris nu constă, desigur, în banalitatea subiectului. Locul de frunte ce-l ocupă această operă se datorează numai și numai unor calități picturale ce desfid orice descriere.

Într-o încăpere sumbră cu șemineu de marmoră, se află două perechi tinere și elegante

în pofida unor detalii ciudate ca, de pildă, tonurile roșu-cinabru de pe obrazul drept. Privirea pătrunzătoare, fixată pe oglindă, pledează și ea în favoarea unui autoportret.

O compoziție (mai interesantă decât reușită) — „Tăierea capului Sfântului Ion Botezătorul“ (Amsterdam, Rijksmuseum) — îi este atribuită lui Carel Fabritius, din simplul motiv că, în catalogul unei licitații din 1687 este menționată o „Tăiere a capului Sfântului Ion“. Neputându-se atribui lui, cu cea mai mare bunăvoință, totalitatea compoziției, a fost găsită o soluție: pînza ar fi o operă executată de șase elevi ai lui Rembrandt, printre care și C. Fabritius, în atelierul maestrului. Dar chipul Salomeii, care aduce, mai mult ca toate celelalte, cu cel al femeii ce apare în partea stîngă a „Învierii lui Lazăr“ de Fabritius, amintește în egală măsură de unele modele ale lui Willem Drost, un alt elev al lui Rembrandt. Acesta însă nu a participat nicidecum la execuția tabloului, de altfel mult prea lăudat.

Tot lui Fabritius i-a fost atribuit tabloul, plin de intimitate, înfățișîndu-i pe Tobie cu soția lui în fața unei case îmbrăcate în viță (Muzeul din Innsbruck). În ultima vreme însă, tot mai mulți experți îi atribuie, pe bună dreptate, acest tablou idilic fratelui său Barent.

De la 1884, portretul unui tînăr cu tocă (München, Pinacoteca), a trecut drept autoportret al lui Barent Fabritius. În urma restaurării tabloului, a fost descoperit un „C“ în ce mai rămăsese din semnătură; astfel, tabloul, atribuit lui Rembrandt pînă la 1884, a fost considerat ca un autoportret al lui Carel Fabritius, lucru imposibil din cauza unei concepții prea cochete și a eleganței tocii cu boruri răsfrînte.

împreună cu un ogar. Valetul, îmbrăcat într-o livrea roșie, toarnă dintr-o cană vin într-un pahar; în fundul tabloului, un domn conduce o doamnă în odaie. Femeia blondă așezată în prim plan poartă o rochie de mătase galbenă cu garnituri aurii și o mantilă de dantelă neagră. Domnul în picioare din fața ei a trecut o bandulieră aurie peste vesta de culoare închisă. Cu un gest neglijent, și-a aruncat mantaua roșie pe umărul stîng. Între cele două personaje, zărim, în semi-obscuritatea celui de al doilea plan, o altă doamnă șezînd. Văzută din spate, cu umerii goi, cu o panglică de catifea de culoare închisă în jurul gîtului ei delicat, și cu părul ei blond-cenușiu, ea amintește de „Violencelista“ lui ter Borch. Dar în timp ce tabloul aflat la Berlin pare a fi fost pictat numai de dragul frumosului spate de femeie, încîntătoarea siluetă feminină din pînza lui Frans van Mieris este doar un personaj secundar. Partenerul ei acoperă cu mîna dreaptă îmbucătura ce o duce la gură. Chiar dacă tava de argint cu stridii, pe care cavalerul în picioare o prezintă doamnei din fața sa, nu ar preciza caracterul gustării, am înțelege că domnul de pe scaun, care își apleacă ușor capul, mănîncă stridii. Căci întocmai acestea — și numai acestea — sînt atitudinea și expresia gurmândă ale cuiva care se grăbește să soarbă o stridie, iar artistul le-a redat cu o neîntrecută măiestrie. Pînă în cele mai mici amănunte, desenul dă dovadă de siguranță și justete; contururile sînt însuflețite de simțămînt pînă în vîrfurile degetelor mîinilor delicate. Atenuat de lumina difuză, coloritul irizat, deși plin de blîndețe, nu este spălăcit. Prin compoziție, așternerea culorii pare aproape compactă în capodopera lui Gerard Dou, „Tînăra mamă“, (Mauritshuis, Haga). Dacă privim tabloul lui Dou, ne amintim de legenda verosimilă, potrivit căreia artistului i-ar fi trebuit trei zile pentru a picta o coadă de mătură, nu ne putem da seama de felul cum s-a născut tabloul lui Frans van

Mieris : totul pare a se fi ivit ca prin farmec, atît de firesc, de liber, de ușor, de gingaș, parcă fără urmă de trudă. Măiestria intuitivă de care dispunea acest artist în vîrstă de douăzeci și patru de ani nu poate fi învățată, nici în urma unei munci îndîrjite. Era aproape cu neputință ca, în anii următori, pictorul acesta îndrăgit de zei să-și mărească darurile înnăscute. Le-a răspîndit pînă la sfîrșitul scurtei sale vieți, cînd le-a risipit cu totul.

Născut, în 1635 la Leyden, printre ultimii dintre cei 23 de copii ai unui giuvaergiu și șlefuitor de pietre prețioase, Frans van Mieris a murit în 1681, în orașul său natal, căruia i-a rămas credincios toată viața.

A refuzat să meargă la Viena în calitate de pictor al Curții. În 1657, s-a căsătorit cu Cuniere (Knietje) van der Cock, care îi dăruie trei copii, dintre care doi fii, Jan și Willem, au devenit pictori. Aidoma celebrului său maestru Gerard Dou, van Mieris a fost extrem de apreciat de colecționari și de amatori princieri. Am amintit mai sus că profesorul Franciscus de la Boë Silvius, din Leyden, își asigurasă o opțiune asupra producției artistului. Printre protectorii lui princieri, se numărau guvernatorul Țărilor-de-Jos, arhiducele Leopold Wilhelm, marele-duce de Toscana care, trecînd în 1667 și 1669 prin Olanda, l-a vizitat pe pictor în atelierul acestuia, precum și Electorul Palatin.

După spusele lui Houbraken, primul dascăl al artistului a fost Abraham Toorenvliet, desenator și pictor pe sticlă din Leyden. Apoi, urmară, în atelierul lui Dou, studii pe care van Mieris le întrerupse, de teamă de a nu-și însuși o tehnică unilaterală. De la Abraham van den Tempel, un portretist distins ca și Bartholomeus van der Helst, a sperat să învețe arta unei tehnici mai ample, dar s-a întors, după puțină vreme, la Dou. Singurul maestru a cărui înrîurire se face simțită în operele elevului a fost Gerard Dou. Dependența elevu-

lui de dascăl se regăsește în mod incontestabil în trei lucrări de tinerețe : neîndemînatecul „Șarlatan“ cu autoportretul tînărului artist în partea stîngă a tabloului (Uffizzi, Florența), „Căldărușarul“ (Dresda) și „Interiorul“ (aflat la Galeria din Copenhaga), care înfățișează o pereche de țărani și un băiețandru în picioare prînzind într-o cocioabă întunecoasă în stilul lui Ostade. Aceste lucrări de tinerețe nu dau dovadă de armonia de colorit pe care o vom găsi în tablourile imediat următoare, și nu ajung nici la nivelul picturii „miniaturale“ a lui Dou, de care amintesc natura moartă de bucătărie din Interiorul aflat la Copenhaga, iar, pe pînzele executate în aer liber, grupurile îndesate de oameni din popor, precum și salcia uscată și alte amănunte. De altfel, toată viața sa, van Mieris a folosit recuzita școlii lui Dou.

Printre pînzele pictate de artist înaintea împlinirii vîrstei de 22 de ani, putem număra de asemeni unul din cele două tablouri de atelier aflate la Dresda, „Amatorul în vizită la artist“ și „Ospățul țărănesc“ care, de la Pinacoteca din München, a ajuns la Muzeul din Leyden. Aceasta o dovedesc nu numai înfățișarea tinerească a pictorului, care s-a reprezentat pe el însuși, ci și bolta sumbră ce ne amintește de Dou, și, mai cu seamă, nenumăratele accesorii: coșul din trestie, violoncelul, statuia din gips a lui Hercule luptînd, trădează încă dependența elevului față de maestrul său. Detaliile meschine și cutele stofelor din „Ospățul țărănesc“ sînt mai teatrale decît vor fi în tablourile următoare. Dar, în ceea ce privește rafinamentul execuției, tabloul din Dresda aduce dovada că elevul este egalul maestrului — al maestrului pe care îl depășește în pînza aflată la Leyden, prin tratarea delicată a luminii și expresivitatea psihologică.

Primul tablou datat (1647) este „În vizită la o bolnavă“, aflat la Muzeul din Glasgow, după care Galeria din Viena posedă o copie la fel de bună, făcută de artistul însuși. Aici,

tînărul maestru își desfășoară toată arta în plină libertate. Nici măcar compoziția nu mai amintește de Dou. Doamna bolnavă cu jacheta roșie garnisită cu blană, și „Femeia înșirînd perle“, a cărei execuție arată o maturitate plină de măreție (pictat un an mai târziu, tabloul aparține Muzeului din Montpellier) sînt mai de aproape înrudite cu spiritul și gustul lui Gerard ter Borch, decît cu maniera maestrului din Leyden. În același an (1658) „Duetul“ (Galeria din Schwerin) îl consacră pe Frans van Mieris mare pictor, iar după încă un an, el atinge culmea artei sale cu „Gustarea cu stridii“ aflată la Leningrad.

Tabloul de la Schwerin (Ilustrația 62) este mai luminos, mai concentrat, are un colorit mai vesel decît „Gustarea cu stridii“, învăluită în clar-obscur. Rochia de mătase roz-gălbuie cu motive aurii a doamnei ce cîntă la clavecin și catifeaua azurie cu care e îmbrăcat scaunul iradiază bucurie. Draperia verde închis, costumul negru al domnului, țintele aurii sclipitoare ale scaunului, precum și penajul gri-perl al papagalului întregesc belșugul de culori. Minunat este și albul lăptos al luminii ce scaldă, parcă mîngîindu-l, personajul principal.

În 1659 a fost pictată „Declarația de dragoste“ situată într-un han (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 64), după care există, în colecția Nostitz, la Praga, o copie de mîna artistului. Anecdota este povestită cu o artă inimitabilă. „Doamna cu cățelul“ surprinsă în dormitor (Ermitaj, Leningrad — Ilustrația 65) înfățișînd același model feminin, cu aceeași ținută a capului, presupunem că acest frumos tablou datează din aceeași perioadă. În tabloul aflat la Leningrad, nuanțele luminoase sînt armonizate cu gustul cel mai rafinat : o garnitură neagră împodobește fusta de mătase albă a femeii care poartă o jachetă de catifea verde cu blană albă. Alături, vedem o pernă roșie pe un scaun, o masă de toaletă acoperită cu un covor pestriț pe care se află o cutiuță de argint și o oglindă

cu ramă neagră. Pe stînga, în prim plan, o pereche de papuci albaștri. Jupîneasa de lîngă pat este îmbrăcată în galben și albastru.

Mai convențional pare a fi unicul portret (datat din 1659) al unui tînăr proptit de o balustradă (Galeria din Torino). Nu prin portretul de caracter se distinge acest artist, deși multe din micile sale portrete sînt executate cu brio și delicatețe, ca, de pildă, cel al unui danez, contele Gyldenlöwe, reprezentat sub arcada unei ferestre împodobite cu numeroase embleme; datat din 1662 și aflat la Galeria din Copenhaga, tabloul dă dovadă de o neîntrecută finețe picturală și strălucire coloristică. Fericite excepții fac cele două portrete gemene ale unei doamne în picioare (Ilustrația 66) și unui domn — asupra cărora vom reveni — precum și portretul unui tînăr așezat în fața unui perete gri deschis cu hartă (datat din 1665 — Kunsthalle, Karlsruhe — Ilustrația 67), portret în care artistul și-a pus tot sufletul.

De fostul dascăl Dou amintește însă compoziția datată din 1660 : un muzician ținînd în mîna un pahar cu vin, la o fereastră îmbrăcată în viță, după care copii executate de artist se află, între altele, în fostele colecții L. Neumann (Londra) și Vieweg (Braunschweig). Coloritul scînteietor al lui van Mieris, virtuozitatea sa picturală, vibrațiile sclipitoare ale luminii formează un contrast ciudat cu plicticosul motiv al lui Dou și expresia mohorîta a moșneagului. În același an (1660), a fost pictat un tablou ajuns la celebritate încă de pe timpul artistului : „Un cavaler într-o prăvălie“ (Kunsthistorisches Museum, Viena). Este vorba aici de o pînză destinată marelui public care caută, într-un tablou, mai curînd anecdota amuzantă decît calități picturale. Din punct de vedere tehnic, este o reușită strălucită, deși totul este parcă puțin prea dur, prea rigid, prea rece. Fără cusur, în schimb, sînt următoarele tablouri, fiecare din ele fiind o admirabilă capodoperă : „O pereche mîncînd stridii“

(Muzeul din Cambridge), „Un războinic fumînd“ (datat din 1662, tabloul se află la Pinacoteca din München) și „Războinic cu armură“, nedatat, ajuns de la Pinacotecă într-o colecție particulară. Li se poate adăuga un tablou pictat tot în 1662 „Doamnă ciupindu-și cățelușul de ureche“ (Galeria din Erlangen), „Soți cu cățeluș“ (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 68), „Doamnă cu papagalul“ (Londra, National Gallery ; o copie aflată la Pinacoteca din München este datată din 1663) ; în sfîrșit, una din operele cele mai desăvîrșite ale lui Frans van Mieris : „Doamna la oglindă“ (aflat altădată la Bridgewater House, Londra). Lista tablourilor principale pictate de artist în perioada lui cea mai de seamă se completează cu o pînză de o admirabilă virtuozitate : „Doamnă la oglindă“ (Pinacoteca din München — Ilustrația 69), „Lecția de canto“ (altădată în colecția Six, Amsterdam) și un tablou cu licăriri de nestemate reprezentînd pe un soldat așezat la o masă și fumînd (aflat odinioară în Galeria din Dresda, aparține astăzi colecției Neuerburg, Hamburg). Unele tablouri fiind pictate chiar de artist în mai multe exemplare, și existînd multe copii vechi executate de alți pictori, putem fi siguri că cunoaștem mai toate compozițiile sale din acea perioadă.¹

Una din cele mai populare scene de gen ale pictorului (adesea copiată și de el însuși și de alții), reprezintă pe un băiat făcînd bășici de săpun la o fereastră îmbrăcată în viță, și pe o femeie în semi-întunericul odăii (Mauritshuis, Haga ; datat din 1663 — Ilustrația 71). Distribuția luminii și tehnica sînt încă perfecte,

¹ Frans van Mieris nu-și copia întotdeauna tablourile imediat după execuția originalului. Uneori treceau mai mulți ani. Astfel, după „Doamna la oglindă“ (pînză nedatată) există copii de mîna artistului din 1662 (altădată în colecția Yerkes, New York) și 1666 (colecția van Alen, New York).

După „Băiatul făcînd bășici de săpun“ (Haga) există șase copii executate de pictor în 1663 ; o a șaptea copie (Licitația de Wildt, Amsterdam, 30 oct. 1920), poartă data 1666.

dar atitudinea băiatului este ușor manierată, iar tenul său pare ca de ceară. Aceleași observații s-ar putea face despre unele tablouri, totuși excelente : Tînăra Doamnă, cu o negresă lîngă ea, luînd o poză cochetă în fața oglinzii (Staatliche Museen, Berlin), „Femeia leșinată“, extrem de teatrală (datat din 1667, tabloul a aparținut Pinacotecii din München și se află azi în colecția ten Cate, Almelo) Fumătorul cu o jupîneasă, pînză de o strălucire cam sticloasă (Buckingham Palace, Londra) și Doamna la oglindă (Galeria din Dresda).

Dacă, privind acest din urmă tablou (datat din 1667), ne amintim de cel cu subiect asemănător aflat la Bridgewater House (Londra), de admirabila tratare a luminii și a stofelor, de farmecul chipului de femeie reflectat de oglindă, pînza de la Dresda, executată ulterior, ni se pare simțitor inferioară din pricina spectaculoaselor efecte de lumină ale jachetei roșii și a manierismului general. Fapt surprinzător, pictorul în stare să dea dovadă, pînă și în asemenea tablouri, de virtuozitate tehnică, comite unele greșeli grosolane. Astfel, de pildă, în „Cizmele de călărie“ (din anul 1666, la Pinacoteca din München) perspectiva este vicioasă, iar mîinile tînărului astronom la masa de lucru (Londra, National Gallery) sînt mult prea lungi și masive.

Micul tablou aparținînd colecției Wallace (Londra „Venera și Cupidon cu două amorete“ a fost pictat în 1665 — dacă ultima cifră, ilizibilă, este într-adevăr un 5. Această Veneră, ale cărei forme rotunde și cărnose se reliefează pe veșmintele albe și albastre pe care le-a lepădat, acești „putti“ goi, acest peisaj învăluit în amurgul noros — toate sînt concesii făcute de pictor gustului epocii. Altădată, pînza îi fusese atribuită lui Willem, fiul artistului, care a pictat mult mai multe tablouri mitologice și arcadiene, gingașe și lucioase ca porțelanul. De acum înainte, disciplina artistică a maestrului își va pierde din vigoare. Se înmul-

tesc efectele menite să ia ochii și exagerările de mimică. Strîmbăturile chipurilor de femei și bărbați bătrîni par a fi caricaturi involuntare. Anumite amănunte însă — cîte o cupă de sticlă, cîte o fundă și, în general, zugrăvirea materiei — poartă încă pecetea unei tehnici temeinice. Să privim, la Uffizzi (Florența) unde se află multe pînze tîrzii și la fel de neizbutite ca și acestea, scene de proxenetism în care apare o prostituată adormită cu sînii dezveliți în mod provocator, sau „Concertul“ datat din 1675; teatralitatea de prost gust a personajelor ne va supăra la fel de tare cît ne seduce încă tratarea satenului și a mătăsurilor.

Ar fi de prisos să insistăm asupra operelor tîrzii, îndeosebi a portretelor ultimei perioade. Ar însemna să tot repetăm cele spuse, în termeni acuzatori și de regret. Critica aspră căreia, în rîndurile de mai sus, am supus ultimele lucrări ale pictorului ar zădărnici o învinuire ce ni s-ar putea aduce : anume că îl supraestimăm pe artistul care a pictat „Gustarea cu stridii“ (Leningrad) și „Doamna la oglindă“ (Bridgewater, House), făcînd din el egalul lui Vermeer și apreciînd aceste două tablouri — și încă vreo cîteva — ca lucrări clasice ale picturii olandeze, în secolul XVII.

Apropierea făcută cu Vermeer nu are pretenția de a fi originală. Asemănarea dintre „Duelul“ (aflat la Schwerin) lui van Mieris și unele pînze ale maestrului de la Delft, în privința limpezimii luminii și combinației de culori, a fost adesea subliniată de Hofstede de Groot, Wilhelm R. Valentiner și alți experți și cunosători. Valentiner a încercat chiar, antedatînd tablourile corespunzătoare ale lui Vermeer, să arate că pînza aflată la Schwerin și pictată în 1659 le este tributară în mod deliberat. Tot astfel i se părea lui Hofstede de Groot că se poate recunoaște influența artistului de la Delft în tabloul înfățișînd o mamă, îmbrăcată în albastru și galben, așezată lîngă un băiețaș

care citește și un moșneag bărbos (altădată în colecția Moltke din Copenhaga, tabloul se află azi într-o colecție particulară din Almelo). Lucru imposibil, de nu ar fi decît din motive de cronologie. Tabloul din fosta colecție Moltke amintește de maniera lui Dou și se numără printre primele lucrări ale lui Frans van Mieris. De aproape înrudit cu arta lui Vermeer este portretul, menționat mai sus, al unei tinere femei îmbrăcate ca de sărbătoare cu o haină albastră și o manta roșu-maronie, stînd la o masă lungă și avînd în spate un perete de culoare deschisă împodobit cu o hartă (Muzeul din Basel — Ilustrația 66). Tabloul acesta — căruia îi corespunde cel al unui domn în picioare — este portretul cel mai plin de naturalețe pictat de artist. Judecînd după stil și tehnica strălucită, ambele portrete par a fi fost executate în jurul anului 1658. În cazul acesta, de asemeni, a fost dovedit că tablourile lui Vermeer care ar fi putut servi drept model au fost pictate abia cu cîtiva ani mai tîrziu. După cum caracterizarea „în genul lui Vermeer“ nu indică neapărat vreo înrîurire directă sau apartenență la vreo școală, ci numai o înrudire spirituală și o ierarhie artistică, tot astfel expresia „în genul lui van Mieris“ caracterizează doar esența însăși a picturii „miniaturale“ cele mai alese. În înțelesul acesta, putem spune chiar de unele pînze ale lui Metsu sau Steen că sînt „în genul lui van Mieris“. Nu se va afla niciodată cu siguranță dacă tabloul numit „Doamna surprinsă la găteală“ de Gabriel Metsu (colecția contelui de Northbrook, Londra) a fost influențat de capodopera timpurie pictată, în jurul anilor 1658—1659, de Frans van Mieris, cu șase ani mai tînăr decît Metsu. Tablourile lui Steen însă, a căror execuție se înrudește cu maniera „miniaturistului“ din Leyden — „Doamnă în fața oglinzii“ (Bet-sabea“, aflată odinioară în colecția Liechtenstein, Viena), „Doamnă mîncînd stridii“ (Mauritshuis, Haga), — au fost pictate de Steen

înaintea celei de a doua șederi a artistului la Leyden. Abia în ultimii nouă ani petrecuți de Steen pînă la moartea sa (1679) la Leyden, s-au împrietenit cei doi artiști.

„Este izbitor faptul că Jan Steen a exercitat asupra lui van Mieris o influență atît de neînsemnată, chiar și în ultimii ani ai vieții, cînd ei se vedeau aproape zilnic!“ Se cuvine să contrazicem această afirmație făcută de Hofstede de Groot în Introducerea catalogului van Mieris întocmit de el. În „Profetul Ahia și soția lui Ieroboam“ (un tablou de van Mieris datat din 1671 și aflat la Muzeul din Lille), influența lui Steen se regăsește nu numai în imaginea tehnicii masive, ci și coloritul — galben, albastru, roșu — al veșmîntului, draparea savantă, ba chiar și silueta feminină la fereastră și copacii abia schițați amintesc de Jan Steen. Tot astfel și tratarea amplelor cute ale fustei și a hainei de mătase galbenă-portocalie a femeii așezate, pictate, în 1671, de Frans van Mieris sub numele de „Ghicitoarea“ (Dresda) se aseamănă — în măsura în care o permit tablouri mici de cabinet — cu tușa atît de spirituală a lui Steen.

Arnold Houbraken nu s-a putut împiedica să tragă concluzii foarte personale din prietenia celor doi pictori, afirmînd că Steen l-a împins pe van Mieris la alcoolism. În Introducerea lucrării de față, am menționat că anecdotele despre existența dereglată a lui Jan Steen se întemeiază doar pe clevetiri perfide. Privitor la Frans van Mieris există, ce-i drept, în afara spuselor lui Houbraken, un poem compus de David van Hoogstraten, apărut la Amsterdam, în 1697, în amintirea lui Peter Lely, Caspar Netscher și Frans van Mieris, în care citim despre acesta din urmă că s-ar fi „înecat în lichidul lui Bacchus“ („in Bacchus vocht verzopen“). Ultimele sale opere însă nu ne duc la o asemenea concluzie : ele nu sînt nici confuze, nici dezordonate sau neglijate, ba dimpotrivă seci, calculate, reci și sobre.

După cum, tânăr student al artelor fiind, renunțase repede la sfaturile lui Abraham van de Tempel de la care nădăjduia să-și însușească o manieră mai amplă, și se întorsese, căit, la Dou, tot astfel perioada în care factura sa trădează o fantezie mai avîntată sub influența lui Jan Steen a fost trecătoare. Spre 1671—1672, revine la pictura „miniaturală” spre care avea înclinație. „Cîntăreața” (din colecția contelei de Northbrook, după care exista o copie veche datată probabil din 1671) și „Perechea de muzicieni” (aflat la Galeria din Dresda, tabloul a fost executat în 1672) se deosebesc prin precizia exagerată a desenului și modelării și coloritul sec și pestriț. Drept exemple ale acestui stil tîrziu, care va rămîne neschimbat pînă la moartea artistului, vom cita trei pînze de la Rijksmuseum din Amsterdam : „Alegoria deșertăciunii” sub trăsăturile unei doamne la fereastră, ținînd în mîna un craniu ; femeia deghizată ca „Lesbia” (1676) și perechea cu un păun, lîngă o balustradă (1678).

Denumiri ca „Lesbia” și „Vanitas”, „Lucreția” și „Preziosa” precum și parcurile înserate, din cale afară de romantice, ce servesc drept decor portretelor, sau, în scenele de interior, sălile în stilul Renașterii împodobite cu statui, arată cu prisosință că artistul înclina către academismul la modă și că se hotărîse să facă o pictură comercială. În cele din urmă, van Mieris devine lasciv, mergînd uneori pînă la o lipsă de gust vulgară. Execuția însă și-a păstrat perfecțiunea, deși, din cînd în cînd, corectitudinea ei rigidă pare a fi cea a unui Maton, Naiveu sau van Musscher. Foarte greu ne vine să ne convingem că aceeași mîna a pictat cîndva „Gustarea cu stridii” și „Doamnă la oglindă”. Adică acele opere datorită cărora o anumită tendință a picturii „miniaturale”, discreditată de Gerard Dou și imitatorii acestuia ca searbădă și filistină, și-a găsit justificarea și noblețea spirituală.

LUDOLF DE JONGH

Ludolf de Jongh care, născut în 1616 la Rotterdam sau Overschie, a murit în 1679 într-un sat din împrejurimi, Hillegersberg, unde era șoltuz. Se numără printre pictorii cei mai înzestrați din cercul lui Pieter de Hooch. Odiñoară, tablourile lui de gen au fost atribuite lui Metsu, de Hooch, Vermeer, van der Burch și van Musscher, iar peisajele sale lui Adelbert Cuyp, Jan-Baptist Weenix și Jan Both. Ade-sea nu se ținea seama de faptul că el a fost și un remarcabil portretist. De aceea, subliniem numaidecât magistralul său dublu portret al unei olandeze cu fetița ei (datat din 1653, portretul se află la Galeria din Dresda — Ilustrația 73). Portretul acesta, pătruns de gravitate, este însuflețit cu atîta viață, încît sîntem convinși de fidelitatea lui. Pictorul nu a încercat să atenueze originea burgheză a femeii, dar discreția și distincția coloritului conferă sobrului portret o demnitate plină de caracter. Ace-eași remarcă se poate face despre micul portret de femeie (aflat la Muzeul din Colonia), atribuit altădată lui P. de Hooch (Ilustrația 74.)¹

Portretele ulterioare arată că Ludolf de Jongh s-a străduit și el să satisfacă gustul la modă, fără totuși a-și neglija perfectul meș-teșug. Exemple minunate ale stilului său tîrziu sînt cele două portrete complementare ale amiralului Jan van Nes și soției sale (Rijksmuseum, Amsterdam), care, prin eleganța ținutei și somptuozitatea facturii, se înrudesesc cu portrete izbutite de Isaac Luttichuys și Ferdinand Bol.

Peisajele lui de Jongh nu sînt mai puțin remarcabile. Concepția sa despre natură, în unele peisaje deluroase cu vînători poposind

¹ Portretul acesta a fost copiat întocmai de un pictor neînsemnat care a reprezentat-o pe femeie (probabil decedată între timp) cu cei doi copii ai săi, în picioare, cu o pădure ca fundal (vîndut la o licitație Christie's, la Londra, 3 III 1936, ca un tablou de „Nicolaes Maes“.

sau un grup de vânători călare, se apropie de cea a lui Aelbert Cuyp. Astfel, de pildă, a fost vândut în Olanda, acum vreo douăzeci de ani, sub numele lui Cuyp — pe a cărui semnătură o și purta — un tablou înfățișând o mare partidă de vânătoare. Alte peisaje ale pictorului amintesc de Jan-Baptist Weenix, iar unul, meridional, cu vânători de șoimi (la Maurits-huis, Haga) a fost odinioară atribuit lui Jan Both din pricina unei semnături ticluite ; așadar, numele acestor trei artiști — Cuyp, Weenix, Both — definesc aproximativ genul ce l-a practicat Ludolf de Jongh ca peisajist. Iată însă o particularitate asupra căreia atragem insistent atenția cititorului, deoarece ea poate servi drept semn de recunoaștere în unele cazuri dubioase : pe cele mai multe — deși nu pe toate — peisaje și scene de interior ale lui de Jongh, apar un ogar cu coada încîrligată și un cățel mai mic cu pete albe și negre.

Două peisaje citadine realiste de Ludolf de Jongh ocupă un loc aparte în arta peisajului olandez, prin faptul că formatul lor mare și factura deosebit de viguroasă cerută de acestea le deosebesc în mod deliberat de vederile de oraș, gingașe și mici, pictate de Jan van Heyden și imitatorii săi. În Muzeul de Istoria Artei din Viena se află o vedere, măsurînd aproximativ doi metri, a unei străzi din Haga cu Kneuterdijk, care, la licitația Galeriei Prințului Demidoff de San Donato, în 1880, i-a fost atribuită lui Vermeer în persoană (Ilustrația 75). Sare însă în ochi că personajele și cîinii sînt opera lui Ludolf de Jongh. Decorul îi este atribuit lui Joris van der Hagen, care a lucrat la Haga, din 1640 pînă la 1669 — atribuire fragilă, întemeiată probabil numai pe tradiția conform căreia peisajistul acesta ar fi executat mai multe tablouri în colaborare cu Ludolf de Jongh. La Cabinetul de stampe de la British Museum (Londra) există însă un mic studiu în ulei de Ludolf de Jongh reprezentînd o piață foarte animată : grupul de personaje

cu tocilarul este identic, iar casele cu fronton sînt de asemeni pictate de artist. Sîntem aşadar îndreptăţiţi să deducem că edificiile şi copacii de pe pînza mare aflată la Viena au fost pictate de el. Al doilea mare peisaj citadin reprezintă un canal din Rotterdam cu turla bisericii Sf. Laurenţiu în ultimul plan (Rotterdam, Muzeul Boymans — Ilustraţia 76). Desenul este mai dur, coloritul mai greoi, efectul general mai stîngaci decît pe tabloul aflat la Viena. Altădată, opera aceasta rigidă i-a fost atribuită lui Hendrick van der Burch, dar avem toate motivele să dăm crezare noii atribuirii. Păsările din prim plan fiind pictate în mod vădit de Dirck Wijntrack — despre care se ştie că uneori colabora cu cumnatul său Ludolf de Jongh — amănuntul acesta merită notat.¹

De la peisaj, artistul trece la scene de gen reprezentînd călători poposind la poarta unei cîrciumi de sat (la Muzeul din Geneva şi în comerţul de opere de artă se pot vedea asemenea pînze), şi apoi la scene situate în hanuri şi case ţărăneşti. Pînze admirabile aparţinînd acestui gen se află în colecţia Hofstede de Groot (Muzeul din Groningen ; datată în 1658), la Muzeul din Basel şi în Galeria din Mainz (Ilustraţia 77). De cele mai multe ori, părţile umbrite sînt transparente şi pline de căldură, iar personajele izbitor de mari în raport cu încăperea. Coloritul brun şi brun-roşcat este mai fluid decît, de pildă, în tablourile de tinerete similare ale lui Pieter de Hooch, cu care o „Scenă de han“ a lui de Jongh prezintă o uimitoare asemănare : este vorba de cea în care un client este reprezentat din spate, la fereastră, avînd în faţa sa pe servitoare (tablou aflat odinioară în comerţul de artă berlinez). Dacă există aici o influenţă nemijlocită, ea a

¹ „Vînători în codru“ (aflat la Galeria din Copenhaga — cat. nr. 281 „Joris van der Hagen“) este în mod incontestabil rodul colaborării dintre J. van der Hagen şi L. de Jongh. Personajele şi cîinii, atribuiţi de catalog în mod eronat lui J. le Duock sînt neîndoielnic opera lui de Jongh.

fost exercitată de Jongh, cu treisprezece ani mai în vîrstă decît Hooch.

Scenele mondene, atît de elegante, ale lui Ludolf de Jongh i-au fost adesea atribuite lui Pieter de Hooch — fapt uşor de înţeles şi de iertat, căci, în tablourile sale de gen cele mai izbutite, el se înrudeşte de aproape cu maestrul din Delft nu numai prin alegerea motive-
lor, ci şi prin concepţia artistică. Distinsele lui scene mondene ce se desfăşoară în grădini sau saloane nu sînt datate, dar stilul lor şi costumele ne îndeamnă să le situăm după anul 1650 (Ilustraţia 78). Deşi faptul nu poate fi dovedit, nu este cu totul exclus ca de Jongh să fi fost influenţat aici de confratele său mai tînăr, dar mai talentat.

Pentru a-i da lui Ludolf de Jongh locul ce-i revine în zugrăvirea scenelor de societate elegantă, se cuvine să analizăm încîntătorul său „Mesager“ (Colecţia Anthony de Rotschild, Londra — Ilustraţia 79). Deşi semnat în mod neîndoielnic „L. D. Jongh“, frumosul tablou a fost considerat multă vreme ca o capodoperă a lui Pieter de Hooch.

Distincţia graţioasă, transparenţa şi generozitatea coloritului acestei compoziţii, susţinute de roşul vaporos al costumului pajului, o înrudesce cu „Jucătorii de popice“ de Pieter de Hooch, tablou cunoscut în trei versiuni abia deosebite între ele (Ilustraţia 80). Una dintre ele — anume cea, remarcabilă, din colecţia James de Rotschild (Waddesdon Manor) — a figurat întîmplător în aceeaşi expoziţie a Academiei din Londra ca şi „Mesagerul“ lui Ludolf de Jongh. Confruntarea a trezit anumite îngrijorări. Nu trebuie, desigur, să acordăm o importanţă exagerată faptului că, în ambele tablouri, apar aceeaşi doamnă privită din faţă şi acelaşi paj cu plete lungi (asemănarea este şi mai pronunţată în „Plecarea de la conac“ — Ilustraţia 81). Ceea ce dă însă de gîndit, este faptul că în toată opera lui Pieter de Hooch nu găsim vreo altă reprezentare de ele-

ganțe mondene, capabilă să susțină, fie și pe departe, comparația cu gingășia delicată și vioșia coloritului din tabloul „Jucătorii de popice“. Chiar și în scenele mondene cele mai elegante pictate de Pieter de Hooch, personajele masculine și feminine sînt masive și lipsite de grație, iar factura apăsată. În schimb, confruntarea celor două tablouri a trezit, în mod involuntar, în privitor amintirea unei alte pînze de Ludolf de Jongh — „Grădină senio-rială“ (altădată în colecția Robinson) — în care apar ghivece de flori, plante ornamentale și statui similare, și în care frunzișul tufișului și copacilor este executat la fel de migălos (Ilustrația 82). Să menționăm, în sfîrșit, că semnătura trunchiată de pe „Jucătorii de popice“ (Waddesdon Manor) a fost completată ulterior — „P. D. Hooch“ — de o mîna necunoscută ! Totuși, îmi lipsește curajul de a-i contesta lui Pieter de Hooch, spre a le atribui lui Ludolf de Jongh, acest minunat tablou precum și celelalte două versiuni nesemnate, aflate în America (pe cea de la Muzeul din Cincinnati o cunosc în original, pe cea de la St. Louis însă numai din reproduceri).

Nici nu este nevoie de vreo explicație pentru a fi convins că lui de Jongh îi aparține un tablou atribuit lui de Hooch, aflat într-o colecție particulară olandeză și înfățișînd pe o doamnă care se tocmește cu un negustor în vestibul (Ilustrația 83). Este suficient să privim armonia proporțiilor încăperii, pendula de perete, portalul : toate sînt aceleași ca în „Mesagerul“ lui de Jongh. Din punct de vedere artistic, tabloul, al cărui motiv a fost tratat cu predilecție de un pictor din Rotterdam, Jacob Ochtervelt, nu este de talia „Mesagerului“. La fel de izbutit însă ca acesta este tabloul denumit „Plecarea de la conac“, atribuit odinioară cînd lui Pieter de Hooch, cînd lui Hendrick van der Burch (aflat altădată în colecția Edward Baith, Londra — Ilustrația 81). Aici re-

Jongh, dar și costumul tînărului cavalier seamănă, cu excepția coloritului, cu cel al pajului din „Mesager“, Cu cîtă dreptate a calificat, cu mai multe decenii în urmă, istoricul de artă neerlandez Abraham Bredius, acest tablou drept superb. Atîta doar că el nu este de Pieter de Hooch ! Două portrete de familie într-un interior burghez și tratate ca scene de gen se deosebesc cu totul, prin coloritul exuberant și acuitatea desenului, de grațioasele scene mondene (Rijksmuseum, Amsterdam ; colecția Brederloo la Muzeul din Riga) ; cel de la Riga — tatăl corpulent, împreună cu soția și copilul la masă — îl evocă, prin factura temeinică a anumitor părți, pe Michiel van Musscher, iar în alte părți ale pînzei, pe Jan Steen.

Operele lui de Jongh trezesc, așadar, în amintirea noastră vreo duzină de nume de pictori. Dar, fapt ciudat, nu sînt menționați nicio dată cei trei artiști care îi fuseseră dascăli : Cornelis Saftleven, din Rotterdam, Anthonie Palamedesz, din Delft, și Jan van Bijlert, din Utrecht. În opera sa nu găsim nici urme de influență franceză, deși artistul a trăit în Franța din 1635 pînă la 1643.

Se spune că, după întoarcerea sa din Franța, unde petrecuse opt ani, Ludolf de Jongh și-ar fi uitat limba maternă, pînă a avea nevoie de un interpret pentru a se înțelege cu rudele și prietenii săi. De aici se pot face două deducții diferite : ori tînărul pictor — pe atunci în vîrstă de douăzeci și șapte de ani — era un snob, dornic să facă paradă cu franțuzeasca sa, pentru a părea pe jumătate străin ; ori uitase într-adevăr limba olandeză, și atunci era un prostănac. Plăcerea ce ne-o pricinuiesc multe din excelentele și delicioasele sale tablouri nu ne îngăduie să-i atribuim vreo deficiență mintală. Deși și-a exercitat arta în domenii foarte variate, el nu a fost un eclectic lipsit de independență. Pentru fiecare subiect chibzuiește perfect forma convenită. Viața de familie a micii burghezii este zugrăvită de el într-un

stil prozaic și neavîntat ; pentru strălucirea societății înalte însă are o factură mai colorată și elegantă. Ca portretist ține seama de originea, caracterul și profesia modelului și maniera sa se face ba pompoasă și mîndră, ba sobră, obiectivă, fidelă. El folosește întotdeauna mijloacele potrivite, fie că redă ambianța unei cocioabe țărănești, fie că evocă cea a unui peisaj cu vînători în zori de zi.

CASPAR NETSCHER

Printre pictorii de seamă ai Olandei, nu sînt mulți rămași atît de vădit tributari maestrului lor, ca Netscher. Fiind încă elevul lui Gerard ter Borch, executa copii după lucrările acestuia, copii ce păreau să fie chiar de mîna maestrului, dar pe care le semna cu numele său. Pînă și în numeroasele compoziții proprii cu scene de moravuri, apare modelul imitat, iar comparația este întotdeauna în defavoarea imitatorului. Totuși, nu se cuvine să-l considerăm și să-l disprețuim pe Netscher ca pe un epigon virtuos. Încă din tinerețe a dat cîteva lucrări extrem de personale și, în maturitate, a pictat scene mitologice precum și tablouri baroce care reprezintă cu strălucire spiritul și stilul unui sfîrșit de epocă.

Strămoșii artistului erau originari din Württemberg, unde tatăl său, Johannes fusese sculptor la Stuttgart, pînă cînd atrocitățile războiului de Treizeci de ani îl sîliră să se refugieze la Heidelberg. Aici se căsătorii cu Elisabeth Vetter, fiica primarului, care născu pe fiul său Caspar în 1639. Dar, în 1641 rămasă văduvă, tînăra femeie împreună cu copiii săi fugi din Heidelberg în Olanda, peregrinînd pe căi lungi și primejdioase și poposind în adăposturi sărăcicioase. La Arnheim, un medic, doctorul Arnold Tulleken, îi purtă de grijă micului Caspar. Cînd acesta își manifestă talentul, tatăl său adoptiv renunță la intenția de a-l face medic și îl trimise ca elev în atelierul unui pictor din Arnheim, Herman Coster, autor de naturi

moarte cu păsări și de scene de bucătărie. Mai hotărîtor pentru cariera viitorului pictor decît lecțiile lui Coster — de la care nu cunosc nici o singură lucrare — au fost anii de ucenicie petrecuți în atelierul lui Gerard ter Borch, din Deventer. La Muzeul din Gotha se află o copie executată de Netscher în 1655 după „Muștrare părintească“, un tablou de ter Borch aflat la Berlin. După cum vedem, elevul, în vîrstă de șaisprezece ani, își însușise întru totul tehnica maestrului său, ceea ce ne îngăduie să situăm în anul 1654 începutul studiilor sale cu ter Borch. Două opere ale acestuia — „Întîmpinarea“ (National Gallery, Washington), după care Netscher a executat o copie admirabilă (aflată într-o colecție personală berlineză), și „Curioasa“ (fosta colecție Bache, New York), pe care Netscher a copiat-o parțial — nu au fost pictate înaintea anilor 1657—1658 ; aceste date ne permit așadar să delimităm aproximativ durata uceniei lui Netscher la Deventer.

După spusele lui Arnold Houbraken, Netscher ar fi făcut o călătorie la Roma, la vîrsta de 21 de ani, deci în 1660. Este vorba aici de o mică greșeală. În 1659, după cum a fost dovedit, tînărul artist, în drum spre sud, se afla la Bordeaux, oraș în care s-a și căsătorit în luna Noiembrie a aceluiaș an. Soția sa, Margaretha, fiica matematicianului și constructorului de fîntîni Godyn, din Liège, născu acolo un fiu, urmat, la Haga, de alți unsprezece copii. Persecutat din motive religioase, Netscher, fiind protestant, hotărî să se întoarcă în Olanda cu familia sa. S-a stabilit la Haga, oraș pe care nu l-a mai părăsit pînă la moartea sa (1684). Cu zece ani înainte, deci la vîrsta de 35 de ani, făcuse un testament, în care menționa că era bolnăvicios. O boală de rinichi îl chinuia de la vîrsta de douăzeci de ani ; mai tîrziu a suferit de gută și se pare că, în cele din urmă, a pictat numai așezat în pat. În tot cazul, capodopera romantică aflată la Galeria din Braunschweig (Ilustrația 96), acea pastorală senzuală pictată

cu un an înainte morții artistului, nu trădează factura unui pictor condamnat la pat.

În fosta colecție Habich, din Kassel, se afla un caiet cu cincisprezece schițe, pline de haz și spirit, făcute de Netscher în vederea unor portrete de femei și de grup, pe marginea căror artistul a menționat prețul atins de fiecare portret: „Geschildert anno 1664, voor 66 guldens“, „Geschildert anno 1667 voor 50 guldens etc. Pe atunci, pânzele lui Netscher nu erau încă cotate. Dar foarte curînd faima sa, mai ales de portretist, se răspîndi pretutindeni. Prin Sir William Temple, ambasadorul său, pe care artistul îl pictase la Haga, regele Carol al II-lea îl pofti la curtea de la Whitehall, dar fu refuzat de Netscher ca și, altădată, de Gerard Dou. La moartea sa, în 1684, la vîrsta de 45 de ani, maestrul lăsă familiei sale o avere de 80 000 de florini.

Autoportretul lui Netscher (colecția Beith, Russborough) ne înfățișează pe un burghez masiv, cu gușă și încredere în sine, stînd sub arcada unei ferestre. Arcada cu nișă, draparea perdelei, baso-relieful cu „putto“ alcătuiesc un decor împrumutat de la Dou. Trebuie insistat asupra faptului că, pînă în jurul anului 1668, Caspar Netscher a pictat, pe lîngă elegante portrete și scene de gen în maniera lui ter Borch, tablouri „de cabinet“ în stilul „miniaturistului de la Leyden“.

Deoarece data de pe un portret de familie într-un peisaj (Uffizzi, Florența) este fantezistă — după cum, privitor la această pînză pun la îndoială paternitatea lui Netscher — tot ceea ce știm despre primele sale opere se mărginește la copiile executate de el după tablouri de ter Borch.¹

¹ Acestora le aparține probabil și portretul unui medic, inspirat în mod vădit din „Consultația“ lui ter Borch (datat din 1635 și aflat la Galeria din Berlin), care însă nu este o copie fidelă, ci o variantă liberă. Cu mulți ani în urmă, a fost vîndută în Olanda o versiune semnată; un alt exemplar, de o execuție mai desăvîrșită, se află la Wawel (Cracovia).

Începînd din 1662, tablourile datate se succed neîntrerupt. Artistul oscilează încă între stilul miniatural de la Leyden și cel al lui ter Borch. În 1662, de pildă, a pictat un modest tablou care reprezintă un porc tăiat și un băiat suflînd în bășica animalului (provenit din fosta colecție Brock Haus din Leipzig, se află azi într-o colecție particulară din America). Formînd un contrast puternic cu această întîmplare banală tratată în mod realist, iată decorativul potret, pictat în același an, al lui Abigail Stephens (Muzeul din Budapesta). Toate fațetele manierei tîrzii a artistului apar deja în portretul acesta care înfățișează modelul cu pieptul pe jumătate gol, stînd după o balustradă, în fața unui parc „à la française“.

Mai interesante sînt portretele soților Pieter de Graff (datate din 1663), aflate altădată în Galeria Steen Gracht (Haga), iar astăzi, în Rijksmuseum, Amsterdam — (Ilustrațiile 84 și 85). Ele se numără printre cele mai frumoase opere ale pictorului, împreună cu „Doamna în doliu“, pictată cu șapte ani mai tîrziu (Galeria din Kassel — Ilustrația 92), cu portretul unui domn bătrîn și grav, șezînd în fața unui tablou cu ramă de aur și pe jumătate ascuns de o draperie (colecția contelui de Perbroke, Wilton House), și cu cel, plin de caracter, al lui Constantin Huygens (datat din 1672, el se află la Rijksmuseum din Amsterdam).

Din 1664 însă apar scene de societate ca „Doamna la medic“ (la Dresda), „Doamnă gătindu-se“ (Ilustrația 93) și „Petrecere muzicală într-un palat“. Ne-ar veni greu să credem că pînze izvorîte dintr-o inspirație cu totul diferită, ca „Dantelăreasă“ (Colecția Wallace, Londra — Ilustrația 86) și Femeia torcînd“ (National Gallery), au fost pictate în aceeași perioadă, dacă aceste scene de gen nu ar purta date precise (respectiv 1664 și 1665). Acestor duioase studii după natură le putem adăuga „Femeia torcînd“ și „Femeia cosînd“ (Galeria din Dresda), „Colțișor din

bucătărie“ (Berlin), „Hambar cu un om tocînd şişcă“ (colecţia Johnson la Muzeul din Philadelphia), odinioară atribuit lui Metsu, şi „Bărbat tocînd paie“ (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustraţia 87) de care s-a crezut multă vreme că este o pictură de Pieter Potter. În afară de un singur tablou — „Dantelăreasa“ (aflată la Londra), în care modelul pozează în faţa unui perete de culoare deschisă, şi a cărui execuţie, excepţional de limpede şi de precisă, pare inspirată de Vermeer — toate celelalte pînze de acest gen au tonalităţi sumbre; umbrele sînt opace, iar accesoriile, împrumutate de la naturi moarte redată cu trăsături uscate, dure şi lipsite de orice farmec pictural. Uneori, în această perioadă, Caspar Netsche se apropie foarte mult de „miniaturiştii“ din Leyden, după cum arată micul tablou al unui bărbat care, scriind o scrisoare, priveşte, pierdut, în gol (Dresda — datat din 1665 — Ilustraţia 91); dealtfel, pînza aceasta aminteşte în mod izbitor de portretul unui tînăr de Frans van Mieris (Kunsthalle, Karlsruhe — Ilustraţia 67). Din acest grup de tablouri inspirate de „maniera de la Leyden“ face parte, prin tehnica miniaturală şi coloritul irizat, o idilă reprezentînd pe o mamă cu patru copii într-o odaie modestă (tablou vîndut la Berlin. Ilustraţia 88).

Spre mijlocul veacului al XIX-lea, un expert vestit, conservatorul Galeriei din Berlin, G. F. Waagen, privind această idilică scenă de gen, a declarat că era „cel mai frumos dintre toate tablourile lui Nicolaes Maes, pe care le cunoştea“; deşi pînza poartă semnătura lui Netscher, sub numele căruia, dealtfel, apăruse încă din 1767, în colecţia Julienne, la Paris, Waagen refuză să creadă că Netscher putuse picta un tablou atît de discret şi de evocator. Ce ar fi spus oare Waagen dacă, acum o sută de ani, i-ar fi fost dat să vadă portretul de familie cu peisaj, datat 1666 şi semnat (Muzeul din Heidelberg — Ilustraţia 89) şi portretul

unui băiat, foarte apropiat din punct de vedere artistic (altădată în colecția James Simon — Ilustrația 90)? Ambele pânze se deosebesc prin originalitatea lor de toate celelalte tablouri ale maestrului. Nenumărați pictori neerlandezi, mai cu seamă cei din cercul lui Thomas de Keyser, au pictat adesea perechi sau familii în veșminte negre cu un peisaj luminos drept fundal; nici unul însă nu a știut să înzestreze acest motiv cu farmecul spiritual cu care Netscher a însuflețit grupul de familie în mijlocul unui peisaj însoțit și impresionantul portret al băiatului a cărui siluetă neagră se desprinde cu atîta haz zglobiu de pe cerul strălucitor.

Lăudînd cu prea multă insistență lucrările menționate mai sus, riscăm să întindem elogiile asupra întregii opere — ceea ce ar fi o greșeală. Căci majoritatea pînzelor pictate de artist vor fi acele tablouri de salon extrem de populare care, deși atingînd perfecțiunea tehnică, nu au o deosebită valoare artistică, iar începînd de la 1668, li se vor substitui portretele la modă și, mai rar, scenele bucolice.

Printre cele mai tipice scene de societate pictate de Netscher, se numără două tablouri executate în 1665: „Lecția de canto“ (Mauritshuis, Haga) și „Petrecerea cu muzică“ (Pinacoteca din München). În Galeria din Dresda, virtuozitatea cu care zugrăvește scene din lumea elegantă se arată sub latura cea mai favorabilă. Pe lîngă „Doamna la medic“ (datată din 1664), „Doamnă gătindu-se“ (Ilustrația 93) și un tablou înfățișînd o pereche care face muzică în fața ferestrei deschise (ambele pânze sînt datate din 1665), se află capodopera pictorului în acest domeniu: „Canto cu acompaniament de pian“ (1666). Delicatețea tușei și exactitatea desenului în zugrăvirea cîntărețului din prim-plan, a costumului închis cu somptuoase găitane aurii, sînt demne de Frans van Mieris; în schimb, „Violonista“ (tablou nedatat) de la Luvru ar fi fost de neconceput fără modelul

împrumutat de la ter Borch. În sfîrșit, iată, în același gen, o pînză ciudată : „Mascarada“ pictată în 1668 (Galeria din Kassel). Cu acest tablou — remarcabil din punct de vedere pictural, dar care produce privitorului o impresie neplăcută — Netscher a reluat un motiv destul de rar folosit de pictura olandeză și tratat, cu o jumătate de veac în urmă, de Willem Duyster și Pieter Codde.

Supunînd unui examen critic acele tablouri atît de populare — scene de găteală, perechi făcînd muzică, lecții de canto — pictate de Caspar Netscher în al șaselea deceniu al secolului XVII, distingem în ele o anumită sentimentalitate și osteneală. Cavalerii aceștia îmbrăcați după ultima modă par efeminați și prețioși ; cucoanele, cu formele lor molatece și lăbărțate și fețele lor rotunde de păpuși, sînt lipsite de suflet și duh. Cu toate irizările lui pestrițe, coloritul nu are puritate ; totul bate în gălbui, totul pare ca de ceară. Iscusința lui Caspar Netscher în a reda apele satenului și mătăsii a fost lăudată încă de contemporani. Dar în timp ce, sub mîinile maestrului său ter Borch, stofele veșmintelor se prefac într-o materie ce trezește în noi iluzia că mîngîiem satenul răcoros și că simțim, cu vîrfurile degetelor, asprimea unei perne de pluș, Netscher nu ne lasă niciodată să uităm că nu sînt decît stofe pictate. În pofida lipsei de substanță și de miez, obține uneori efecte strălucite. Iar cînd privim, de pildă, în scena de găteală aflată la Dresda, fusta de saten alb aruncată în mod neglijent pe jilțul verde-albastru, sau lucirea și sclipirile spetezelor sculptate — atunci, în fața unei asemenea virtuozități, ne gîndim că Netscher ar fi putut picta neîntrecute naturi moarte.

Începînd din ultimii ani ai deceniului al șaselea, artistul primi nenumărate comenzi de

portrete. Pe lângă acestea, picta și unele scene mitologice. Acum nu se mai observă nici urmă de influență a lui ter Borch. În maniera potrivită personalității sale, execută portrete idealizate de domni și doamne, pe care le putem număra printre reușitele desăvârșite — și extrem de rare — ale picturii olandeze baroce (Ilustrațiile 94 și 95). Faptul că azi ele nu mai satisfac gustul nostru nu este un argument valabil. Trebuie să încercăm să le înțelegem situându-le în spiritul epocii. Ne dăm seama atunci că ele corespund într-un totul idealului timpului lor, și că pictorul a izbutit, în cele mai reușite portrete ale sale, să întruchipeze perfect ideea ce o avea în gând. Aidoma portretelor din barocul târziu, pictate de Nicolaes Maes, portretele târzii ale lui Caspar Netscher nu sînt nicidecum rodul unei epoci de decadență, cu atît mai puțin cu cît virtuozitatea tehnicii sale rămăsese neatinsă.

În aceste portrete vedem doamne simandicoase, cărora colecționarii le-au dat mai târziu nume pompoase ca Domnișoara de La Vallière, Doamna de Montespan, Ninon de Lenclos, trînd, foarte decoltate sau chiar cu sînii goi, cu somptuoase veșminte de fantezie, în fața unui parc. Peste un „negligé“ alb pe jumătate desfăcut au aruncat o mantie cu falduri largi din saten albastru sau purpuriu și un veșmînt din brocart auriu. Ele cîntă din harfă sau țin un papagal pestriț între degetele lor subțiri. Plini de demnitate, cavalerii cu peruci lungi poartă costume brodate cu aur, haine de casă confortabile dintr-o stofă scumpă, sau veșminte fanteziste și teatrale de erou antic. Zugrăvirea acestor portrete trezește un simțămînt de silă și de poză respingătoare. Privind originalul, plătim un tribut de respect virtuozității cu care a desenat un cap rasat de cîine, mîngîiat cu dragoste de un domn, și frumoasei redări a murmurului și țîșnirii apei spumegînde ce

izvorăște dintr-o fîntînă împodobită cu statui și a cărei margine este îmbrăcată cu trandafiri. Admirăm temeinicia desenului, modelarea delicată a brațelor goale și dolofane de femei și a mâinilor delicate, armonia coloritului sonor, factura stofelor drapate și a cascadei de dantele. Melancolia peisajului din fundal acuză ambianța „fin de siècle“ a bărbaților și femeilor supracultivați ai unei epoci de decadentă. În umbra unor portocali se înalță statui măcinate de timp ; după un boschet cu frunzișul des se anunță furtuna ; razele asfințitului aprind în nori luciri roșiatece.

În multe galerii de pictură veche olandeză se pot vedea astfel de portrete, după care s-au făcut numeroase imitații și copii de proastă calitate, atribuite de cele mai multe ori, din păcate, maestrului însuși. Scenele bucolice și mitologice sînt însă mai rare. Printre cele mai frumoase menționăm Pastoralele executate în 1681 și 1683 (Muzeele din München și Braunschweig — Ilustrația 96). În tabloul de la Braunschweig, ciobanul cîntînd din flaut și păstorița blondă cu veșmîntul roșu și albastru, care s-au întîlnit la picioarele unei sculpturi în piatră ce înfățișează pe Nessus și Dejanira, într-un vesperal peisaj arcadian, formează o armonie din care se naște o ambianță pastorală ce ne amintește de școala lui Poussin. Tablourile tîrzii ale lui Netscher ne fac, de asemeni, să ne gîndim la artiști francezi, îndeosebi la Mignard. Nu trebuie exagerată o posibilă influență a unor modele franceze : într-adevăr, tablourile pictate de artist în tinerețe, numaidecît după întoarcerea sa din Bordeaux, nu dovedesc vreo înrîurire a școlilor franceze contemporane ; iar după 1661, Netscher nu a mai părăsit Olanda. Desigur, căutările pictorilor francezi ai epocii nu-i vor fi rămas cu totul necunoscute. Dar, pe vremea aceea, prea puține opere de artă franceză ajungeau pînă la Haga pentru a-l fi putut influența puternic pe Caspar Netscher,

Coincidențele destul de numeroase dintre arta sa și școala franceză contemporană trădează doar identitatea unui stil la modă — barocul târziu — adoptat de mulți artiști din toate țările.

JACOB OCHTERVELT

Cine nu cunoaște temeinic arta lui Jacob Ochtervelt riscă să comită greșeala de a-l lua pe acest artist (mort abia între 1708 și 1710 la Rotterdam) drept un epigon decadent al așa-zisei epoci de decădere. Cel mai târziu datat dintre tablourile sale, „Toastul“ (1708 — aflat odinioară în colecția Robinson, Londra, aparține azi Principesei Labia, la Capetown), arată însă că pictorul era în plenitudinea puterii sale creatoare pînă la sfîrșitul vieții. Pe lîngă pînzele destul de slabe, în stilul școlii lui Lairese, a pictat cît a trăit tablouri a căror grațioasă factură atrage privirea chiar printre cele mai izbutite scene de societate ale maestrilor neerlandezi. Să nu uităm că, născut la Rotterdam în 1634 sau 1635, artistul era de o vîrstă cu Nicolaes Maes și că și-a făcut studiile la Haarlem împreună cu Pieter de Hooch în atelierul lui Nicolaes Berchem. În succinta biografie a lui Ochterwelt, Hoobracken pretinsese, spre surprinderea cititorilor că amîndoi pictorii de scene de interior și de societate ar fi fost, spre 1647—1648, elevii peisagistului Nicolaes Berchem — fapt confirmat abia destul de recent prin descoperirea unor peisaje pictate în colaborare cu Ochtervelt și de Hooch. De Ochtervelt cunoaștem acum „Peisajul cu vînători și păstori“ (semnat și datat „1652 oct. 17“, aflat într-o colecție particulară din Germania) și un peisaj viguros — Vînători la popas — apărut în 1900 la Amsterdam, cu prilejul licitației van der Meulen. Un al treilea peisaj cu scenă pastorală, din tinerețea lui Ochtervelt, nu amintește prin motivul său de

maestrul artistului; subiectul și compoziția alcătuiesc o variantă liberă a unui tablou cu personaje mitologice pictat de Ludolf de Jongh în 1654 (Muzeele de stat, Berlin)¹. Aceste lucrări de tinerețe nu prezintă interes decât pentru istoria culturii, dar nu trădează nimic din personalitatea lui Jacob Ochtervelt. Numai doamna din peisajul executat în 1652 pare a prevesti elegantele siluete feminine de mai târziu.

Pînă acum s-a crezut că tot perioadei de tinerețe îi aparțin tablourile „italianizante” cu personaje întregi — jucători, muzicieni, cheflii — și indicații sumare de arhitecturi și peisaje meridionale care indică limpede că artistul nu cunoștea Italia din propria-i experiență (Ilustrația 97). Tonalități mai sumbre, o factură mai viguroasă și mlădioasă, personaje mai robuste deosebesc aceste pînze de operele „miniaturale” din maturitate. Fapt surprinzător, unul din pretinsele tablouri de tinerețe, „Perchi făcînd muzică pe o terasă” (aflat odinioară în colecția Semionov, Leningrad) poartă o dată relativ tîrzie: 1674. Există un alt tablou din același grup — „Petrecerea muzicală într-un parc” (Ilustrația 98) — care a aparținut anticarului Reyre din Londra (și care, fie zis în treacăt, seamănă leit cu o pînză de Carel Du-jardin, „Soldați la un mormînt roman”, provenită din colecția Choiseul), în care cîntăreața așezată pe jos este identică cu modelul din „Serata de muzică” (National Gallery, Londra). Judecînd după costum, scena de interior aflată la Londra nu a putut fi pictată decât după 1670. Așa-zisele „lucrări de tinerețe” destul de numeroase, cu motive italienești — uneori și olandeze — se eșalonează așadar pe cel puțin două decenii. O particularitate a acestor tablouri de o factură dezinvoltă și lipsită de orice finețe o constituie violonistul așezat, în multe pînze, pe un scăunel atît de scund, încît

¹ V. IRENE KUNZE „*Depotbilder einer Grossen Galerie*”; „Panthéon”, 1941, p. 8.

el este silit să-și întindă piciorul ; de asemeni, își scoate brațul stîng în afară. Bărbații își proptesc un picior pe un taburel, astfel încît, și în cazul acesta, genunchiul îndoit face o curbă convexă.¹

Din cele aproximativ 130 de tablouri rămase de la Jacob Ochtervelt, cele șaptesprezece care sînt datate, în loc să arunce lumină asupra evoluției sale, contribuie numai la mărirea confuziei. În 1663 a fost pictat portretul de familie al unei femei stînd la masă, cu o fetiță care se joacă cu un cățel (Fogg-Art Museum, Cambridge, Mass.). Dacă „Domnul la fereastră“ (Frankfurt, Institutul Städel) nu ar fi fost datat din 1668, am fi atribuit acest tablou — ca și cele complementare : „Cîntăreața“ (Lenin-grad. Ermitaj) și „Violoniștii“ (colecție particulară, Berlin) — unei perioade ulterioare, fiindcă aceste opere, ale căror personaje au un ten ca de ceară, amintesc de pînze tîrzii de Frans van Mieris. Din același an este și „Violonista“ (Muzeul din Copenhaga), o lucrare ex-

¹ Seriei de tablouri „italienizante“ îi aparțin, de asemeni : Grupuri cu cîte două femei și doi soldați care beau și fac muzică sub un arc în plin-centru cu pilaștri și draperie (aflat altădată într-o colecție particulară din Germania) ; grupul alcătuit din doi bărbați și trei femei făcînd muzică la masă (Vîndut la licitația din Mosch, Amsterdam, 1 iunie 1932) ; „Petrecerea muzicală“ (Muzeul din Braunschweig) și peisajul cu o femeie care se odihnește, doi însoțitori și hamali pe o plajă (aflat odinioară în colecția Matsvanszky, Viena). Din același grup de scene de societate decorative situate într-un mediu olandez, fac parte : „Doamnă stînd lîngă un clavecin“ (colecție particulară, Berlin) și „Duetul“ (Heylshof, Woems) care prezintă asemănări cu „Petrecerea muzicală“ (Londra). Scena galantă cu un domn în picioare care îi întinde mîna unei doamne, și două personaje secundare așezate la masă în fondul pînzei (aflat altădată la un anticar din Amsterdam) ; „Strîngerea de mîna“ (vîndut la Frankfurt) ; „Scenă muzicală“ (Galeria Lucas, Viena) ; „Doamnă la clavecin“ (văzută din profil (National Gallery, Londra, în depozit) ; „Pereche făcînd muzică“ (aflat odinioară în colecția Lilienfeld, Viena) ; „Petrecerea muzicală cu trei domni și două doamne stînd la masă“ (altădată în colecția Fleischmann-Heinemann, München).

celentă, al cărei colorit — roz-somon, galben și albastru închis — poartă de asemeni pecetea tipică a artistului.

„Precupeața cu struguri într-un vestibul“ și perechea, nedată, a acestui tablou — „Precupeața cu struguri“ (ambele la Ermitaj-ul din Leningrad — Ilustrația 99), au fost executate în 1669. Cele unsprezece tablouri ale lui Ochtervelt situate într-un vestibul — dintre care un al treilea este tot la Leningrad, iar celelalte se află, unele și astăzi, la Berlin, Mauritshuis (Haga), Rijksmuseum (Amsterdam), Muzeul Mayer van den Bergh (Anvers), în fosta colecție Stummer von Tavarnek (Viena), la Muzeul din St. Louis și în colecții particulare germane — folosesc un motiv care, uneori, ne reamintește de Pieter de Hooch; dealtfel, animația deosebită a acestor compoziții cu personaje le face foarte asemănătoare între ele. În pragul ușii deschise apar muzicieni, cerșetori sau negustori ambulanți, iar, în penumbra sălii, gospodina cu jupîneasa și copilul sau cu alți însoțitori.

Ar fi cît se poate de nimerit să confruntăm tabloul „cu vestibul“ de la Leningrad (pictat în 1669) cu „Tîrgul de pește“ (din fosta colecție Steengracht, Amsterdam, tabloul a trecut la Muzeul de Istoria artei, Viena). Departe de a se inspira, după cum s-a crezut în mod greșit, din tablourile cu tîrguri de pește ale lui Emanuel de Witte, ele fac parte din aceeași familie ca fermecătoarele scene de tîrg de H. M. Sorgh din Rotterdam.

„Bărbatul galant“ (Dresda — Ilustrația 100) poartă aceeași dată : 1669, ceea ce ne îngăduie, să determinăm, în sfîrșit cu mai multă precizie locul ce-l ocupă în evoluția sa un exemplu caracteristic al magistralei arte „miniaturale“ a lui Ochtervelt.¹

¹ Presupunem că acest tablou „miniatural“ a fost pictat în aceeași perioadă ca „Jucătorii de table“ (fosta colecție Katz, Dieren), deoarece modelul masculin este unul și același în ambele pînze. Aceluiași grup îi aparțin, între altele, tablourile următoare,

În 1670 a fost pictat portretul de familie atât de distins, aflat în colecția Palffy (Muzeul din Budapesta). În ciuda execuției frumoase, artistul pare a fi fost ușor stingherit când a pictat portretele sale de grup. Putem face aceeași observație despre dublul portret al unei cîntărețe în picioare, acompaniate la violoncel de soțul ei (fosta colecție P. Mersch, Paris), precum și de grupul de familie, pictat cu mult brio, din fosta colecție Péreire (Paris), și care astăzi face parte dintr-o colecție particulară germană. Argumente stilistice, și nicidecum prezența aceluiași șemineu în stilul Renașterii, ne îndeamnă să presupunem că aceste trei portrete, executate cu o rară strălucire și căldură, au fost pictate în aceeași perioadă.

În 1925 la o licitație organizată de Hugo Helbing (München), a fost vîndut un tablou (datat din 1671) slab și neînsemnat : o preocupată vînzînd scrumbii prin fereastra deschisă. Mai interesant este tabloul denumit „Jucătorii de table“ (din același an) care a făcut parte din colecția Speck von Sternburg și se află acum la Muzeul din Leipzig ; această pînză constituie nucleul unui grup de lucrări înfățișînd scene de interior care, prin concepția lor și cîteva amănunte picturale, se apropie de maniera lui Gerard ter Borch. Astfel, de pildă : „Femeie citind o scrisoare“ o operă remarcabilă care a aparținut colecției baronului Königswarter (Viena) și se află azi în colecția C. Berck, Neu-Hemmerich (Ilustrația 102) ; „Vizita“ (The Princess Royal sale, Londra, 18 iunie 1924) ; „Lecția de muzică“ (licitația Sir

a căror execuție migăloasă, ca și vioiciunea unui roșu de lac, amintește de cele mai izbutite tablouri de Frans van Mieris cel Bătrîn : „Femeia bolnavă într-un jilț“ (vîndut de un anticar din Amsterdam), „Scenă muzicală“ (Londra, colecția Asncroft), „Gustările cu stridii“ (într-o colecție particulară germană — Ilustrația 101).

La Muzeul din Rotterdam, un tablou ars în 1864 (în incendiul acestui muzeu), „Jucătorii de cărți“, par, judecînd după o reproducere, a fi făcut parte din același grup.

Cuthbert Quilter, Londra, iulie 1936); „Găteala“ (colecția Salting, National Gallery, Londra), după care există, într-o colecție particulară germană, o copie căreia artistul i-a adăugat un policandru; „Doamna cu jupîneasa și un cîine“, un frumos tablou, aflat altădată în colecția Max von Goldschmidt-Rotschild (Frankfurt).

Pe Jacob Ochtervelt, care s-a căsătorit la vîrsta de douăzeci și doi de ani și a fost ales președinte al breslei Sf. Luca în 1667, îl putem urmări, la Rotterdam, pînă la anul 1672. În 1674, însă, a pictat la Amsterdam portretul de grup „Eforii spitalului de leproși“ (Rijksmuseum). Singurul amănunt prin care această operă se deosebește de tradiționalele portrete de regenți este faptul că modelele nu sînt pictate în mărime naturală.

În ultimele trei decenii, pe care se presupune că artistul le-a petrecut mai ales la Amsterdam, el nu a mai pictat nici o operă remarcabilă. Cu „Femeia leșinată“, un tablou extrem de slab (datat din 1677. Academia din Veneția), putem compara distinsa doamnă muribundă care își face testamentul (Berlin, castelul de vînătoare Grunewald). Ambele compoziții „à la Laïresse“ produc un efect neplăcut din pricina concepției melodramatice, a execuției confuze și a coloritului posomorît. Dar iată că „Atelierul pictorului cu o elevă“ — executat mai tîrziu, după cum arată costumele — (Provinzialmuseum, Bonn) vestește trezirea vechii puteri creatoare a artistului.

„Toastul“, ultimul tablou (datat din 1708, a făcut parte din colecția Robinson, Londra, și aparține azi Principesei Labia, Capetown), se află pe același nivel ca pînzele bune din perioada mijlocie a lui ter Borch, și se deosebește numai prin extrema subțirime a trupurilor. În linii mari, Ochtervelt și-a păstrat excelenta tehnică și și-a stăpînit meșteșugul pînă la sfîrșitul vieții, după cum dovedesc două tablouri provenite din Wilna și vîndute la Paris

spre 1930 (o scenă de chef și una muzicală, cu cîte un cavalier și o doamnă îmbrăcată într-o rochie de un alb albastrui), precum și o scenă de gen, în care o jupîneasă spală picioarele unei tinere doamne purtînd o rochie de un roz foarte șters.¹

Exagerînd ușor, s-ar putea afirma că tablourile lui Ochtervelt sînt cu atît mai izbutite, cu cît sînt mai puțin tipice pentru arta sa. Una dintre cele mai cunoscute opere ale sale aflate în Germania, „Declarația de dragoste” (Galeria din Karlsruhe) se deosebește de lucrările lui caracteristice prin costumele și aspectul celor două personaje, precum și printr-un colorit mai dur, o lumină mai rece și un desen tăios ca metalul.² La o primă vedere neatentă, capodopere ca „Femeie citind o scrisoare” (colecția C. Berk, New Hemmerich — Ilustrația

¹ Ne vine greu să situăm, în opera lui Ochtervelt, un tablou deosebit de celelalte pînze ale lui, atît prin subiect, cît și prin tonalitatea cenușiu-brun deschis: „Femeie torcînd, cu un țaran” (Muzeul din Leipzig) și altul lipsit de calități mari: „Fumătorul” (Hamburg, Kunsthalle). Silueta masculină foarte subțire din interiorul rustic, pictat migălos dar fără avînt (Muzeul din Leipzig) indică o perioadă tîrzie. O pînză tipică, pictată de artist în cea mai fericită epocă a lui este un tablou atribuit în mod greșit lui Gabriel Metsu cît a fost expus în Galeria din Lützschen; este vorba de „Femeia leșinată” (azi la Muzeul din Leipzig).

Nu ne putem pronunța cu siguranță despre un grup restrîns de tablouri pictate cu tușe unduioase, extrem de estompate, în care mătășurile par a fi căptușite cu vată. Tonalitățile de bază sînt albul și albastrul spălăcit. Uneori apare un cățeluș sărind pe o doamnă. Iată cîteva exemple: Un domn și o doamnă la masă, cu vederea spre un parc, în stînga pînzei (vîndut la Berlin), „Pereche de muzicieni” (licitația Leo van den Bergh, Amsterdam, 5 noiembrie 1935, nr. 14 sub numele „Metsu”), „Femeie îngîndurată, așezată la o masă, cu un cățel” (licitația F. Müller, Amsterdam, 14 martie 1912, sub numele „Ochtervelt”, atribuit mai tîrziu, în mod greșit, lui Jan Steen).

² Acest tablou nesemnlat apare, în gravura lui Basan, „Le magistre hollandais”, ca fiind al lui Gerard ter Borch. După părerea mea, îi aparține însă lui Ochtervelt.

102) și „Comesenii“ (Muzeul din Raleigh — Ilustrația 103) par a fi tablouri de Gerard ter Borch; influenței lui Vermeer sîntem ispitiți să-i atribuim construcția și coloritul unui tablou aflat în colecția Ryerson (Chicago): „Pereche de muzicieni“. Un grup de tablouri deosebit de atrăgătoare este cel alcătuit din scene de interior, în care Ochtervelt se străduiește să obțină efecte spațiale la fel de transparente ca Pieter de Hooch. Exemplele cele mai remarcabile în această privință sînt „La leagăn“, o pînză superbă din colecția Principesei Labia (Capetown — Ilustrația 104), „Doamna și servitoarea“ (colecția Horne, Montreal), „Mama la fereastră dînd un fruct tropical fetiței care se joacă cu cercul“ (fosta colecție Schloss, Paris).

Dreptatea cere să-l judecăm pe Ochtervelt după acele încîntătoare tablouri în care își dezvăluie întreaga personalitate și prin care el adaugă un element propriu scenelor de moravuri din pictura olandeză. „Jucătorii de table“ (Muzeul din Colonia), „Gustarea cu stridii“ (altădată în colecția Six; astăzi în colecția Thyssen, Lugano), un alt tablou cu același titlu din colecția Bischofsheim (Londra), „Bărbat cîntînd din lăută“, o pînză splendidă aflată într-o colecție particulară din Elveția (Ilustrația 105), „Petrecerea“ (Muzeul din Manchester), „Cavalerul adormit“ (colecția John Walter, Bear Wood), „Repetiția de canto“ (Kassel. Ilustrația 106), „Pereche stînd la masă“ (Muzeul din Moscova) — iată operele pe care se cuvine să le evocăm atunci cînd pronunțăm numele lui Ochtervelt. Albastrul întunecat și verdele intens al catifelei ce îmbracă scaunele, costumele de saten violet, alb, roz cu broderii de aur și argint — toate acestea, mîngîiate de lumină și învelite de un clar-obscur străveziu, produc un efect la fel de izbutit ca cele obținute de ter Borch și Metsu în tablourile lor bune, ca să nu spunem în cele mai bune. Două nuanțe

— un roșu-marونیu sclipitor și un roșu de garoafă arzător — în veșmintele de saten pictate de Ochtervelt au rămas celebre. Rezultă compoziții cu personaje ce par a fi fost pictate numai de dragul acestor frumoase pete de culori, cu atît mai mult, cu cît, în astfel de tablouri, personajele secundare nu sînt decît siluete nedesluse în penumbra odăii întunecate, și executate cu o anumită neglijență. Un efect coloristic aparte se naște dintr-un albastru rece și deschis, care nu este o culoare locală, ci umbra cu reflexe albastrui a mătăsurilor albe. În cele mai bune lucrări ale sale, Ochtervelt nu este cu nimic mai prejos de un maestru ca Gerard ter Borch, atunci cînd pictează accesoriile decorului: căni de argint, vase și policandre, scaune și covoare. Ce-i drept, în această privință îi este extrem de îndatorat lui ter Borch.

Uneori, Jacob Ochtervelt pictează dalaje cu motive în diagonală și o mulțime de mobile așezate pieziș; alteori privirea pătrunde în odăi alăturate, dar mijloacele de care se folosește artistul pentru zugrăvirea spațiului nu țin de perspectiva lineară, ci sînt pur picturale. O rază lată de lumină cade tangențial, foarte jos și într-o parte, sau de sus; prin contraste puternice de umbre și lumini, ea modelează grupul principal, înainte de a se pierde treptat în penumbra fundalului. Animația contururilor acuză vioiciunea celor două-trei gingașe personaje principale. Mai multe mîini se agită, se întind, se prind. Privirii nu i se oferă profiluri desenate cu vigoare, ci numai profiluri pierdute. Membrele se destind, mlădioase. Nenumăratele asocieri trezite de compoziție și jocul pîlpîitor de umbre și lumini conferă îndeosebi încîntătoarelor grupuri adunate la cîte o poartă un caracter aproape baroc.

Ochtervelt, ce-i drept, întrece uneori măsura. Mimica personajelor sale cu gîtleje scurte se preface cîteodată în schimonoseli, iar agitația lor frizează poza și bizareria. Iată, de pildă,

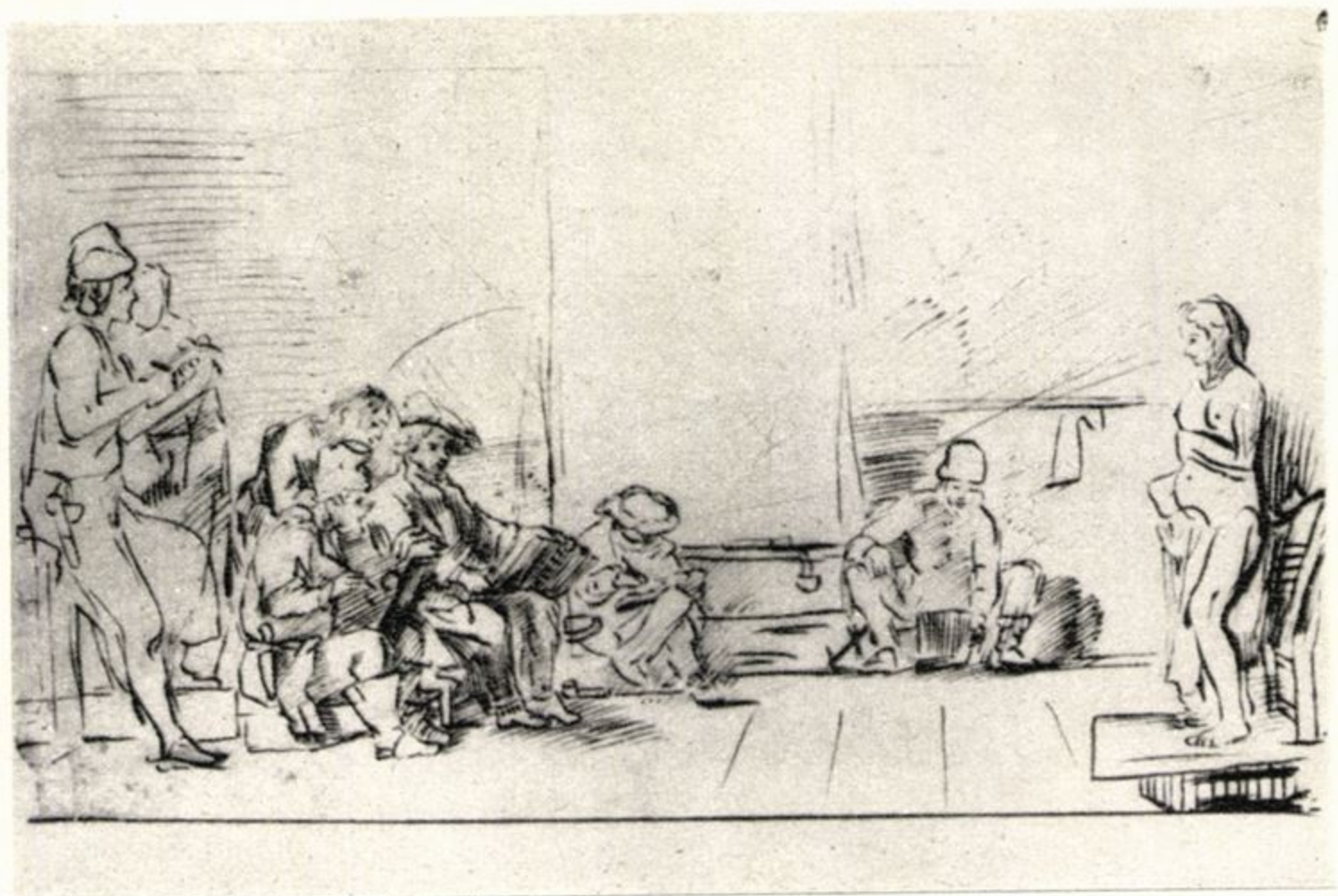
„Scena din han“ (fosta Galerie Moltke, Copenhaga), admirabilă din punct de vedere pictural, ne înfățișează o pereche care se sărută, dar într-o atitudine nefirească și ciudată. Tot astfel, ținuta cavalerului care se înclină în fața unei doamne, precum și poziția acesteia — pe o pânză aflată altădată în colecția Martin Kellner, Viena — par a fi caricaturi nevoite ale manierelor unor parveniți îmbogățiți.

MICI MAESTRII DE SCENE DE INTERIOR ȘI DE SOCIETATE LA AMSTERDAM, HAGA, LEYDEN, DELFT ȘI ROTTERDAM

După cum nu sînt cunoscuți elevii peisagiștilor Hobbema, Cuyp, van der Neer și Koninck, tot astfel nu-i cunoaștem pe cei ai maestrilor de scene de interior și de societate Vermeer de Hooch și Steen. De aceea sîntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă acești artiști au desfășurat vreo activitate pedagogică. În tot cazul, influența operelor lor a fost destul de puternică pentru a se exercita în mod indirect asupra multor pictori.

Pieter Janssens Elinga, originar din Brügge, aparține, fără îndoială, cercului lui Pieter de Hooch, deși trebuie să fi fost mai în vîrstă decît acesta, și nu i-a putut fi elev. El a trăit în Olanda, la început la Rotterdam, în condiții vitrege; prima lui soție a murit în 1653; artistul era deci văduv într-un timp cînd de Hooch nici nu se căsătorise.

În colecția Edwards din Cincinnati, se află un interior olandez de Janssens cu o mamă și un copil și un bărbat văzut din spate; în fund, fereastra dă într-o grădină; subiectul și forma sînt identice cu un interior de P. de Hooch, care a făcut parte odinioară din colecția ducelui de Arenberg (Bruxelles), așa încît pare a fi o simplă copie. Un examen mai atent ne permite însă să constatăm deosebiriile tu-



1. ELEV ANONIM AL LUI REMBRANDT :
Rembrandt îndrumându-și elevii în atelier.
2. HENDRICK GERRITSZ POT :
Societate veselă.



3. WILLEM BUYTEWECH :

Comeseni.

4. WILLEM BUYTEWECH :

Două perechi.



5. DIRCK HALS :

Jucători de table.

6. DIRCK HALS :

Societate într-un parc.

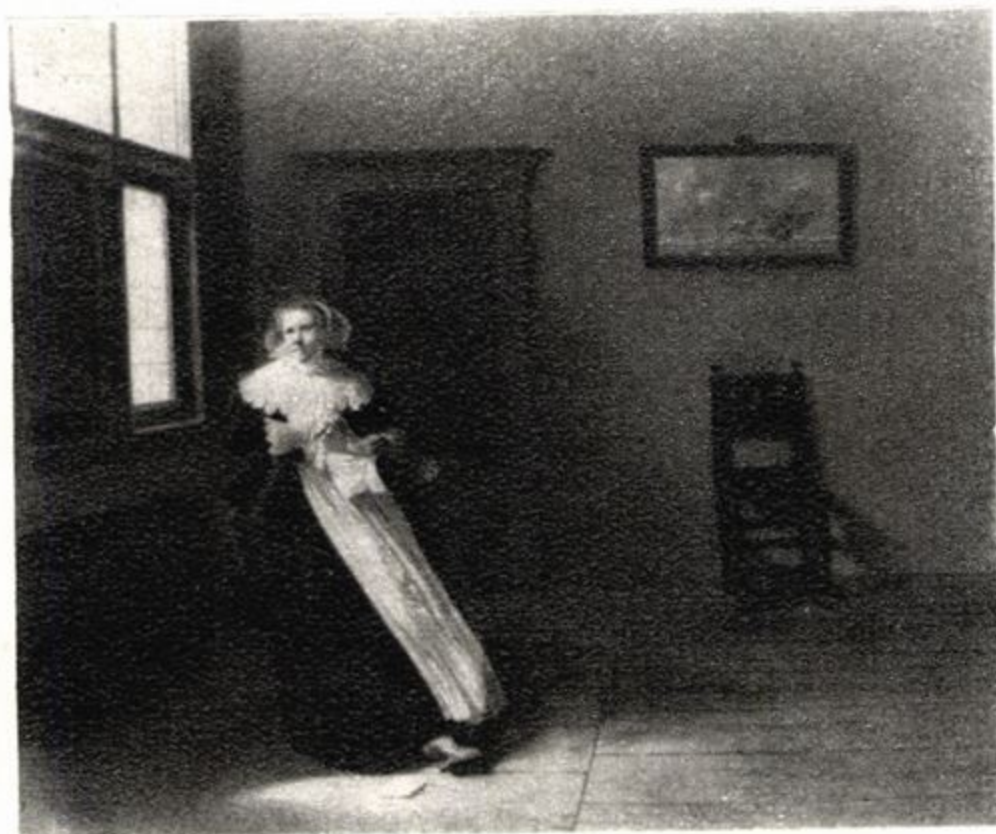


7 DIRCK HALS :
Societate veselă.





8. DIRCK HALS și DIRCK VAN DELEN :
Petrecere elegantă.
9. DIRCK HALS :
Scenă de familie.



10. DIRCK HALS:
Doamnă rupînd
o scrisoare



11. DIRCK HALS:
Îngrijire maternă

12. DIRCK HALS :
Copii jucînd cărți.





13. JAN MIENSE
MOLENAER :
Micul dejun



14. JAN MIENSE
MOLENAER :
Fumător în
fața căminului.



15. JAN MIENSE MOLENAER :
Sărbătoare de familie.
16. JAN MIENSE MOLENAER :
Doamnă la clavecin.



17. JUDITH LEYSTER :
Bărbat cîntînd din lăută (Ispita).



18. JUDITH LEYSTER :
Femeie cîntînd la mandolină.



19. PIETER CODDE :
Dans.

20. PIETER CODDE :
Fumătorul.



21. PIETER CODDE :
Tînărul desenator.
22. WILLEM DUYSER :
Jucători de table.



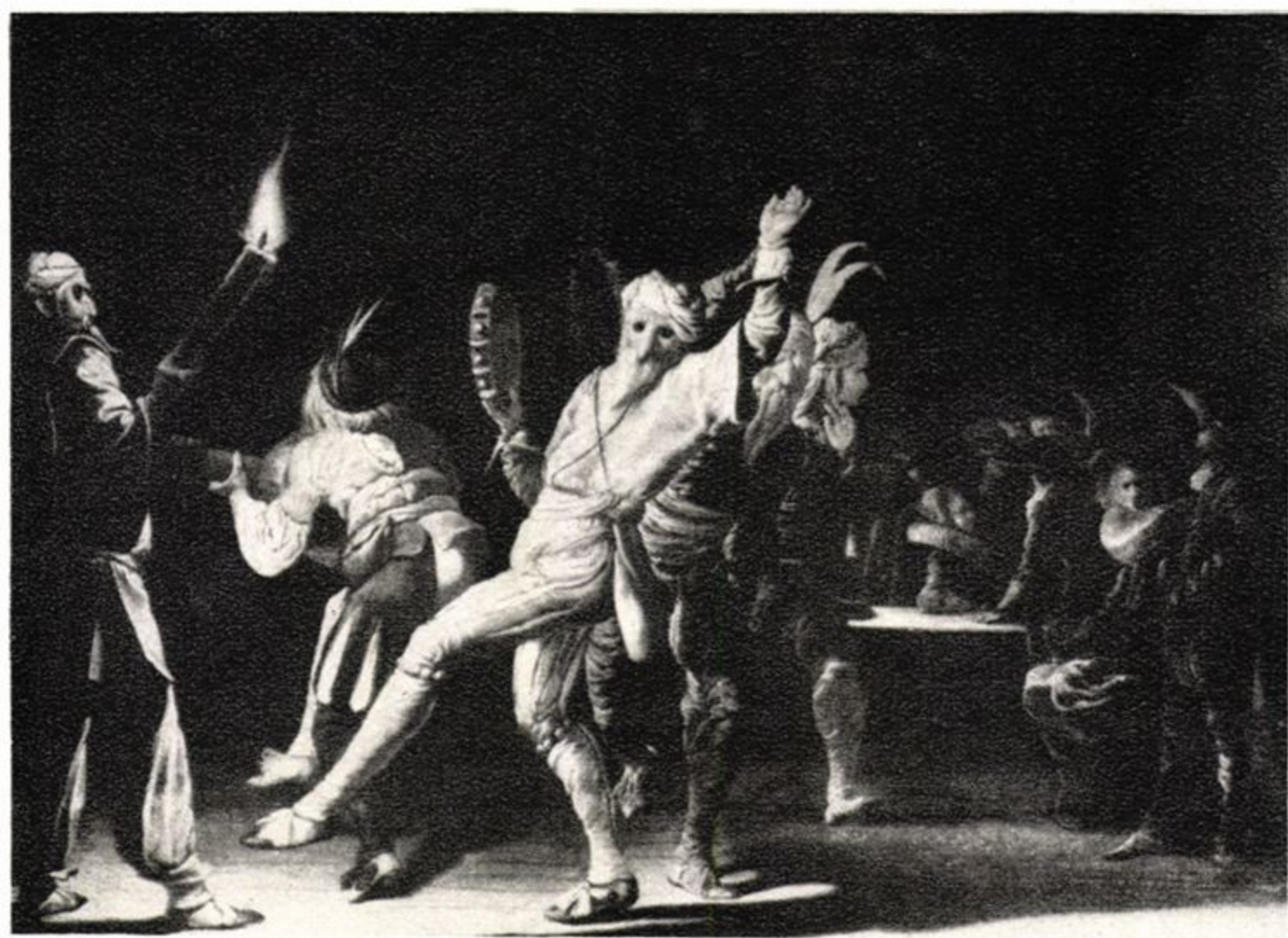


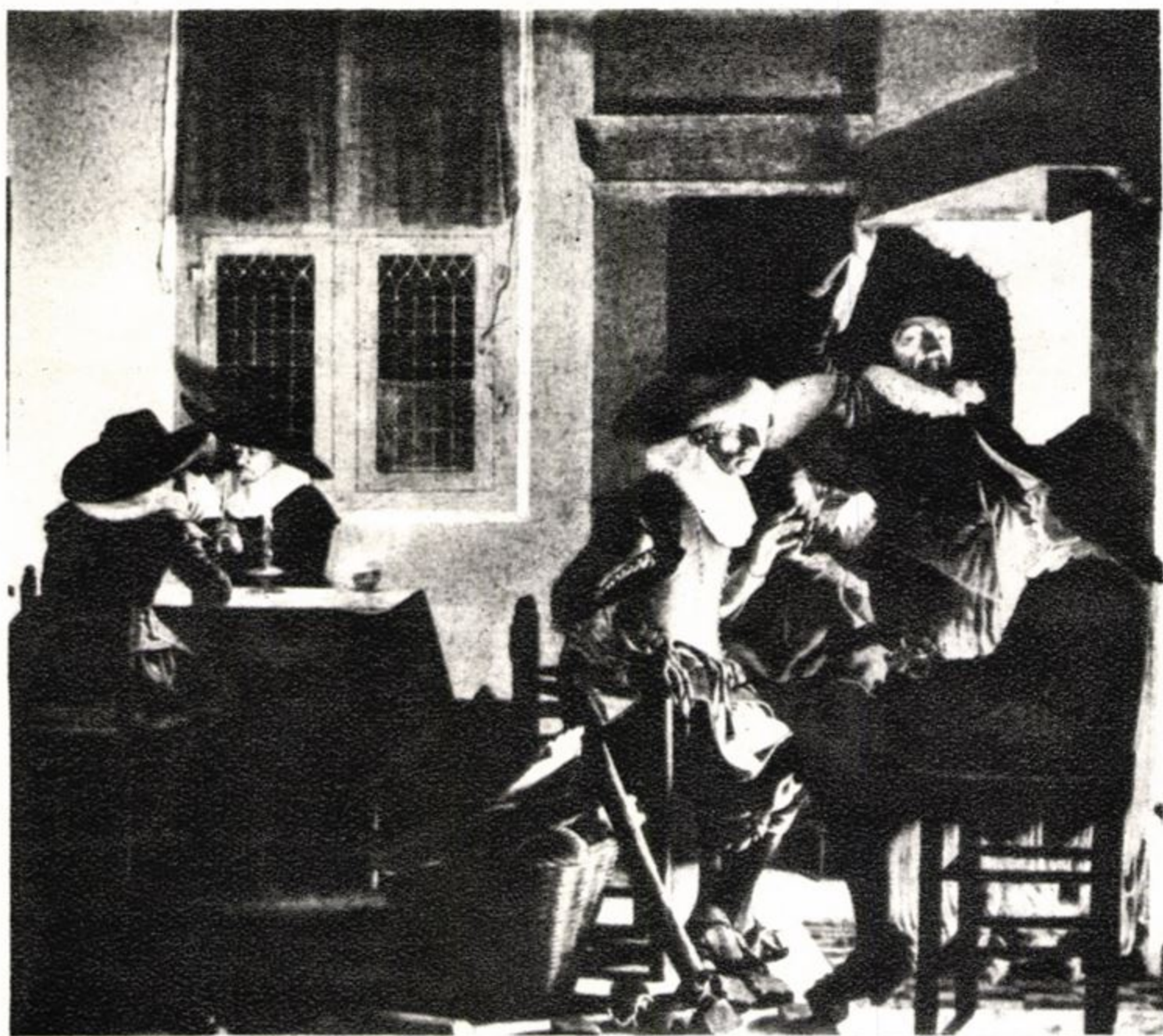
23. WILLEM DUYSER :
Ostaş în picioare.



24. WILLEM DUYSER :
Nunta.

25. WILLEM DUYSER :
Bufoni de carnaval.



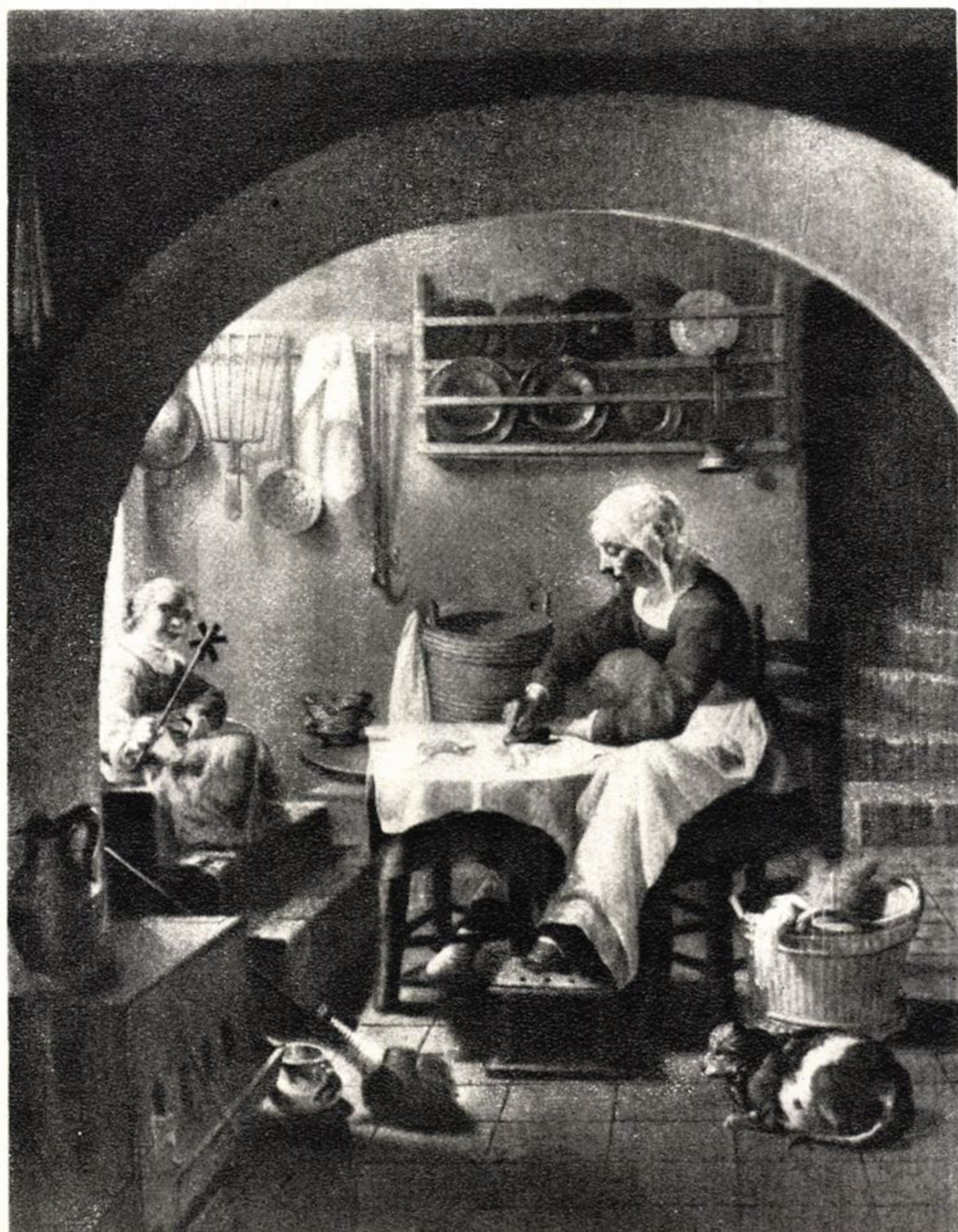


26. WILLEM DUYSER :
Soldați în fața căminului.
27. JACOB A. DUCK :
Jucători de cărți.



28. JACOB A.
DUCK :
Prostituată.
adormită.

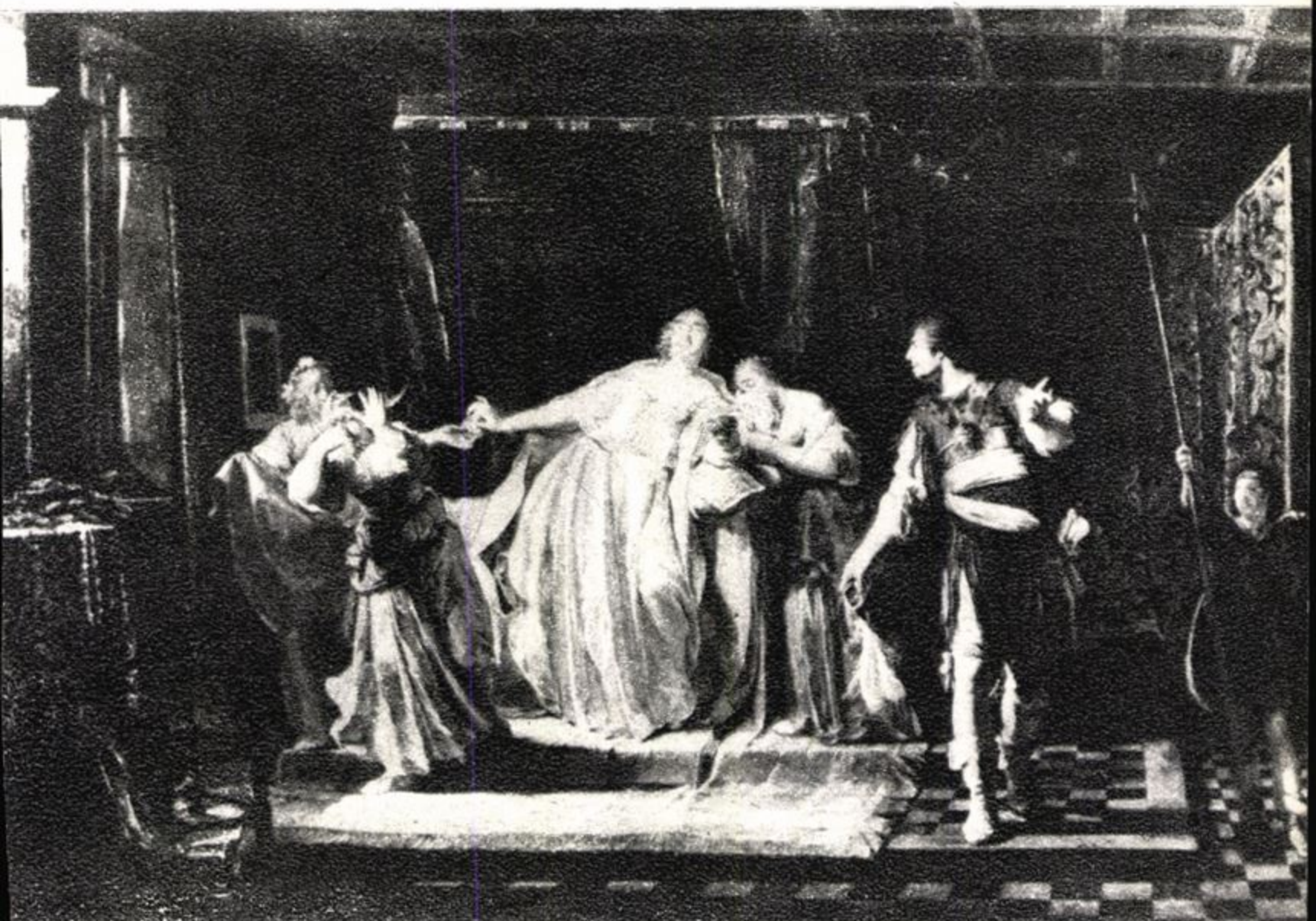
29. JACOB A.
DUCK :
Femeie călcînd.

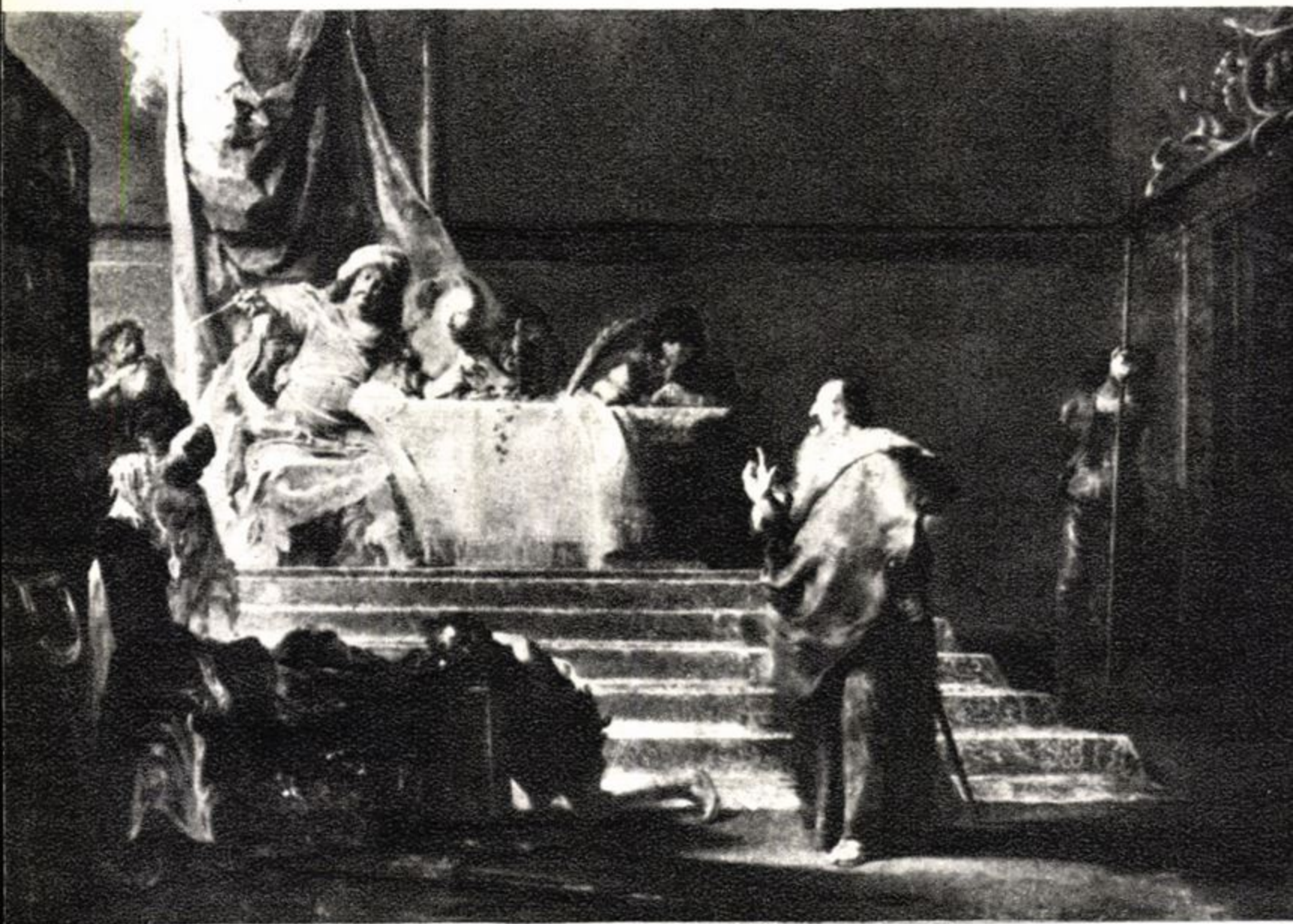




30. JACOB A. DUCK :
Femeia și soldatul adormit.

31. NIKOLAUS KNÜPFER :
Sofonisbei i se întinde cupa cu otravă.





32. NIKOLAUS KNÜPFER :
Solon în fața lui Cresus.

33. ANTHONIE PALAMEDESZ :
Petrecerea.



34. JACOB VAN VELSEN :
Petrecere cu muzică.



35. PIETER QUAST :
Popasul la potcovar.

36. GERARD DOU :

Autoportret din tinerețe în fața șevaletului.



37. GERARD DOU :
Rugăciunea pustnicului.

38. GERARD DOU :
Femeie curățind un măr.



39. GERARD DOU:
Portret de maur.



40. GERARD DOU :
Portretul
unei tinere femei.



41. GERARD DOU :
Fată la fereastră.



42. GERARD DOU:
Femeie cumpărând un iepure.



43. GERARD DOU :
Autoportret.

44. GERARD DOU:
Doamnă gătindu-se.



45. GERARD DOU:
Școala serală.



46. GERARD DOU :
Femeie la baie.





47. GERARD DOU :
Țapul.



48. GERARD DOU
și NICOLAES
BERCHEM :
Portretul unor soți.



49. GERARD DOU :
Şarlatanul.

50. GERARD DOU:
Mamă lângă
leagăn.



51. QUIRINGH
GERRITSZ
BREKELENKAM :
Atelierul
croitorului



52. QUIRINGH
GERRITSZ
BREKELENKAM :
Luarea de sînge.



53. QUIRINGH
GERRITSZ
BREKELENKAM :
Doamnă gătindu-se.



54. QUIRINGH
GERRITSZ
BREKELENKAM :
Convorbire intimă.

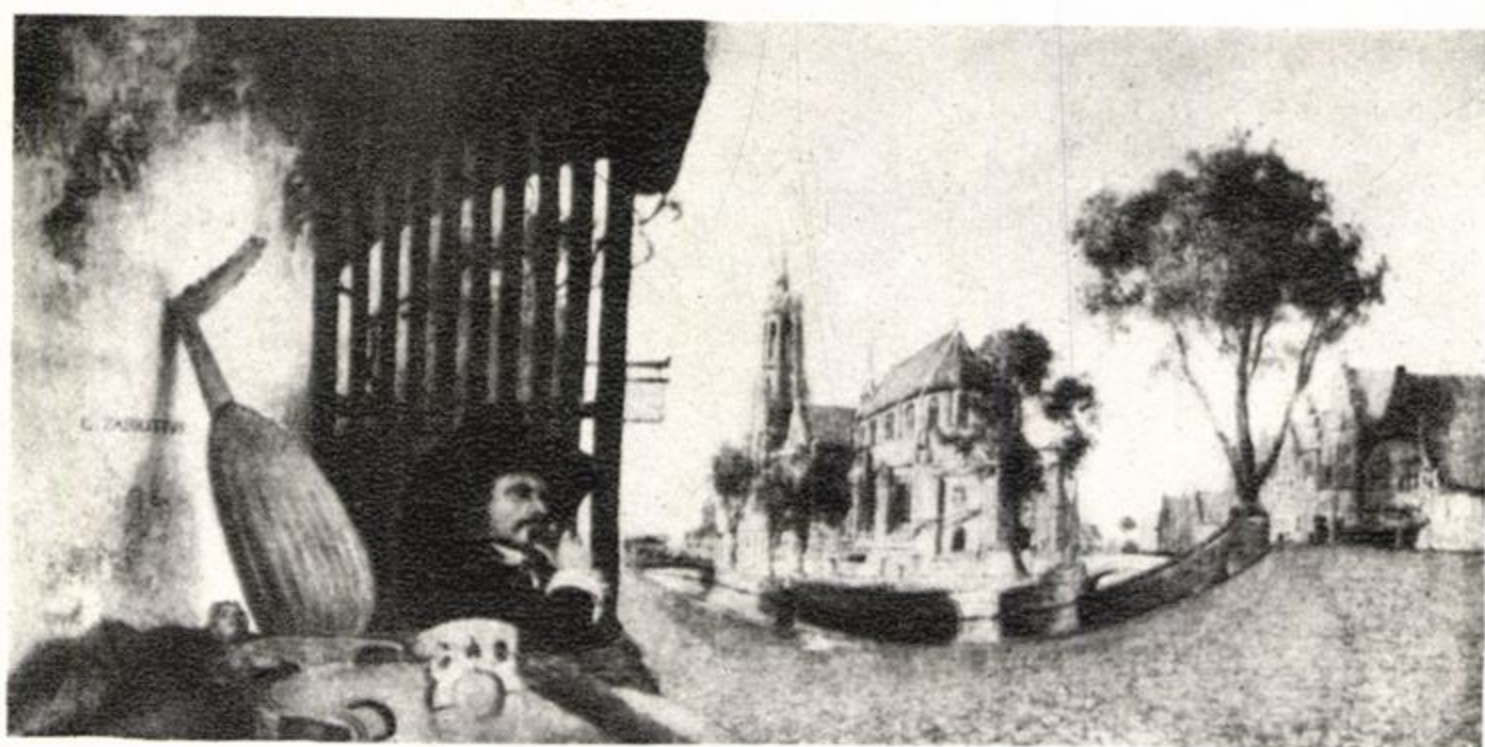


55. CAREL
FABRITIUS :
Autoportret.

56. CAREL
FABRITIUS :
Învierea lui
Lazăr.



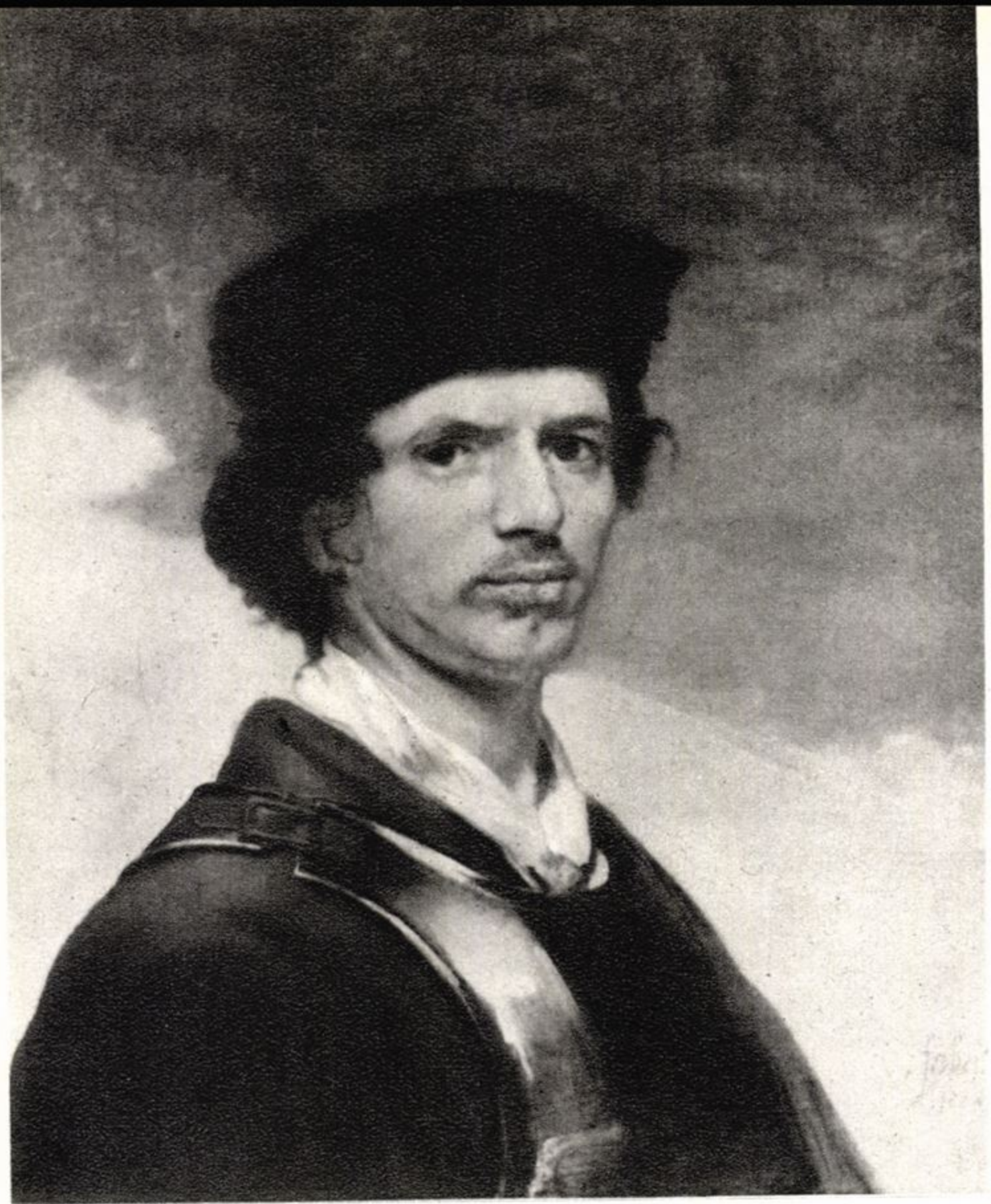
57. CAREL
FABRITIUS :
Moşneag cu
căciulă de blană



58. CAREL FABRITIUS :
Negustorul de instrumente muzicale.

59. CAREL FABRITIUS :
De strajă la poarta oraşului.





60. CAREL
FABRITIUS :
Autoportret.



61. CAREL
FABRITIUS :
Sticletele.



62. FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRÎN :
Duetul.

63. FRANS VAN
MIERIS CEL
BĂTRÎN :
Gustarea
cu stridii.



64. FRANS VAN
MIERIS CEL
BĂTRÎN :
Declarație
de dragoste.

65 FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRIN :
Doamna cu cățelul.





66. FRANS VAN
MIERIS CEL
BĂTRÎN :
Doamnă cu
evantai.



67. FRANS VAN
MIERIS CEL
BĂTRÎN :
Portretul unui
domn.



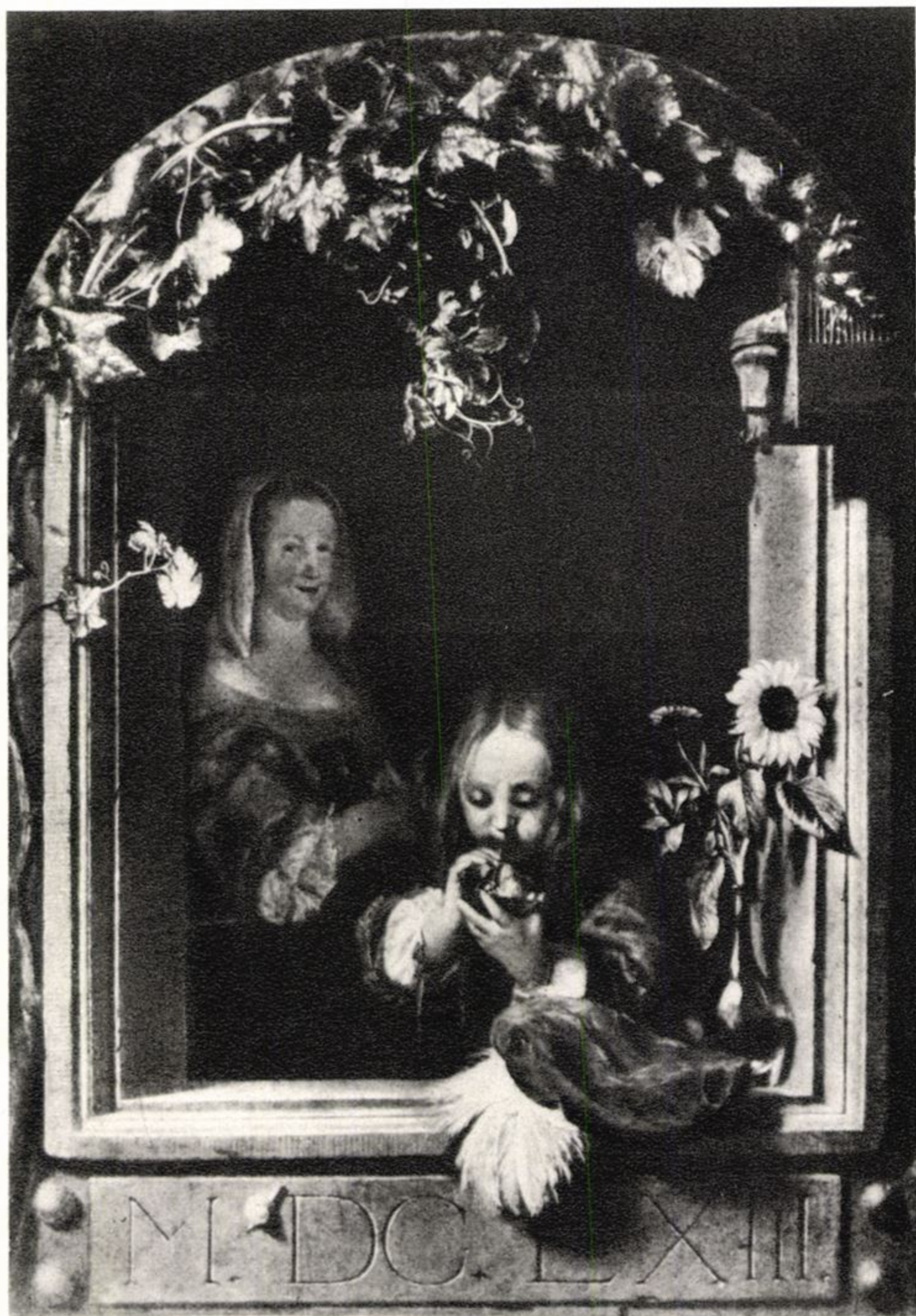
68. FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRÎN :
Soți cu un cățeluș.

69. FRANS VAN
MIERIS CEL
BĂTRÎN :
Doamnă
la oglindă.



70. FRANS VAN
MIERIS CEL
BĂTRÎN :
Atelierul
artistului.

71. FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRÎN :
Băiat făcînd bășici de săpun.





72. FRANS VAN MIERIS CEL BĂTRÎN :
Ahia și soția lui Ieroboam.

73. LUDOLF DE
JONGH :
Portretul unei
olandeze și al
fiicei sale.



74. LUDOLF DE
JONGH :
Portretul unei
tinere femei.





75 LUDOLF DE JONGH :
Cartierul Kneuterdijk
la Haga.

76. LUDOLF DE JONGH :
Vedere din Rotterdam.



77. LUDOLF DE JONGH :
Vestea.



78. LUDOLF DE JONGH :
Pornind la vânătoare.

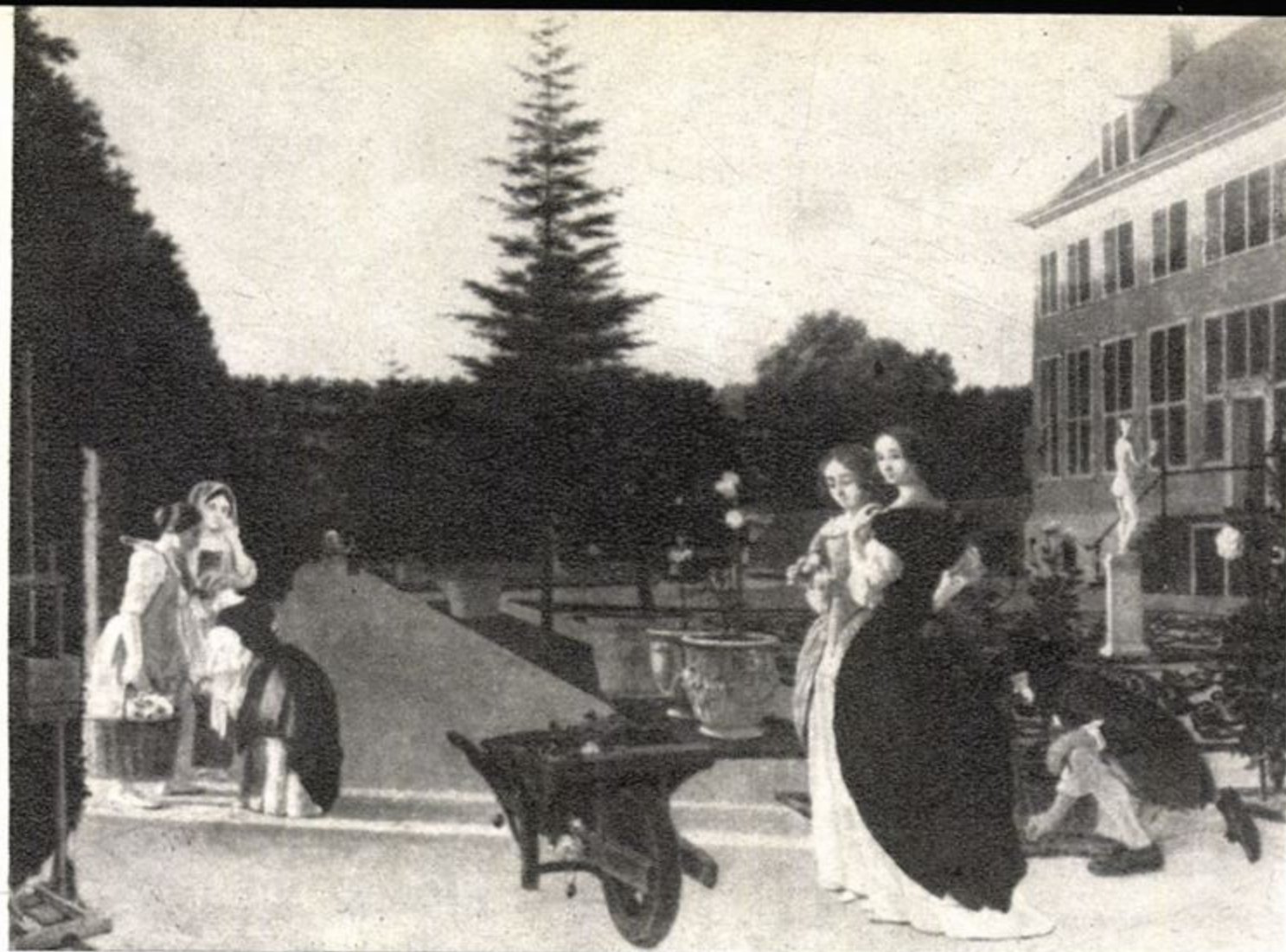


79. LUDOLF DE JONGH :
Mesagerul.

80. LUDOLF DE JONGH ?
(Pieter de Hooch ?) :
Jucătorii de popice.

81. LUDOLF DE JONGH :
Plecarea de la conac.





82. LUDOLF DE JONGH :

Grădină seniorială.

83. LUDOLF DE JONGH :

Vînzătorul ambulant.





84. CASPAR
NETSCHER :
Pieter de Graeff.



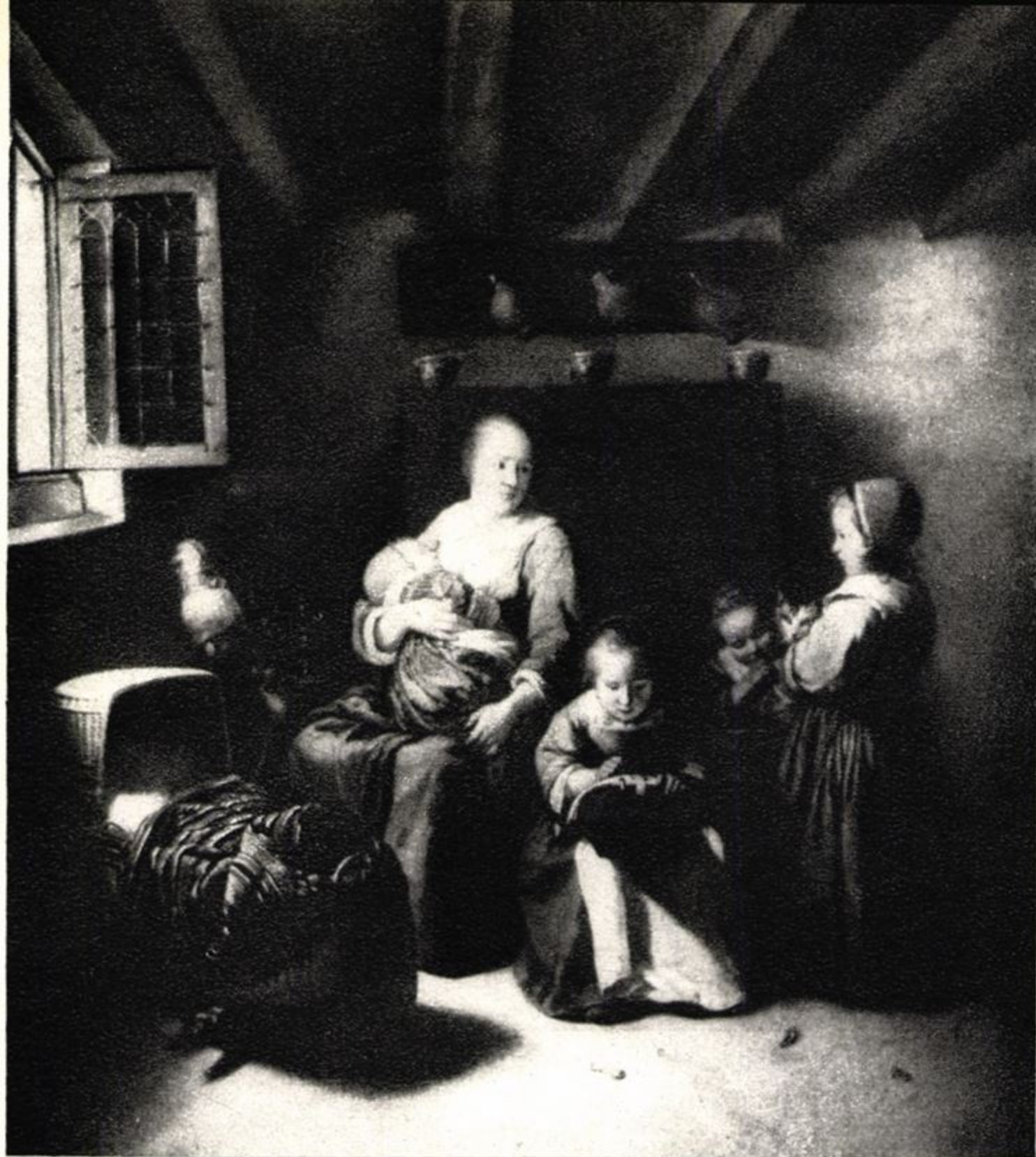
85. CASPAR
NETSCHER :
Jacoba de Graeff.



86. CASPAR
NETSCHER :
Dantelăreasa.

87. CASPAR
NETSCHER :
Bărbat tocînd paie.





88. CASPAR
NETSCHER :
Mamă cu copii.



89. CASPAR
NETSCHER :
Familie pe malul
șanțului cu apă
al castelului.



90. CASPAR
NETSCHER :
Portret de
băiat.



91. CASPAR
NETSCHER :
Tînăr scriind
o scrisoare.

92. CASPAR
NETSCHER :
Doamnă în doliu.



93. CASPAR
NETSCHER :
Doamnă gătindu-se.

94. CASPAR
NETSCHER :
Portretul unei
doamne.



95. CASPAR
NETSCHER :
Portretul unei
tinere fete.

96. CASPAR NETSCHER :
Păstor și păstoriță.



97. JACOB OCHTERVELT :
Petrecere muzicală.





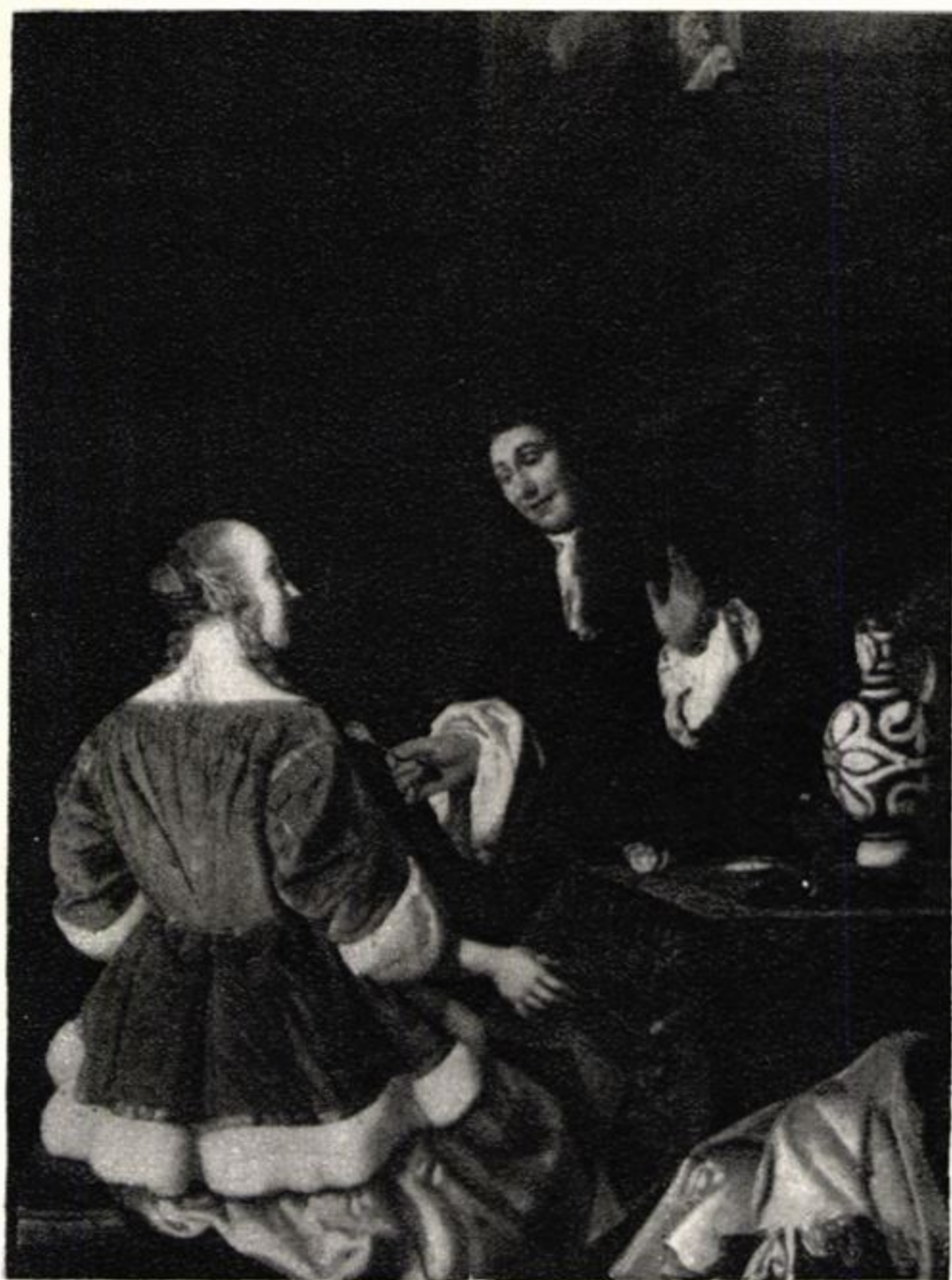
98. JACOB
OCHTERVELT :
Petrecere
muzicală într-un
parc.



99. JACOB
OCHTERVELT :
Precupeață
de struguri.

100. JACOB OCHTERVELT :
Bărbat galant.





101. JACOB
OCHTERVELT :
Gustarea
cu stridii.



102. JACOB OCHTERVELT :
Femeie citind o scrisoare.

103. JACOB OCHTERVELT :
Comesenii.



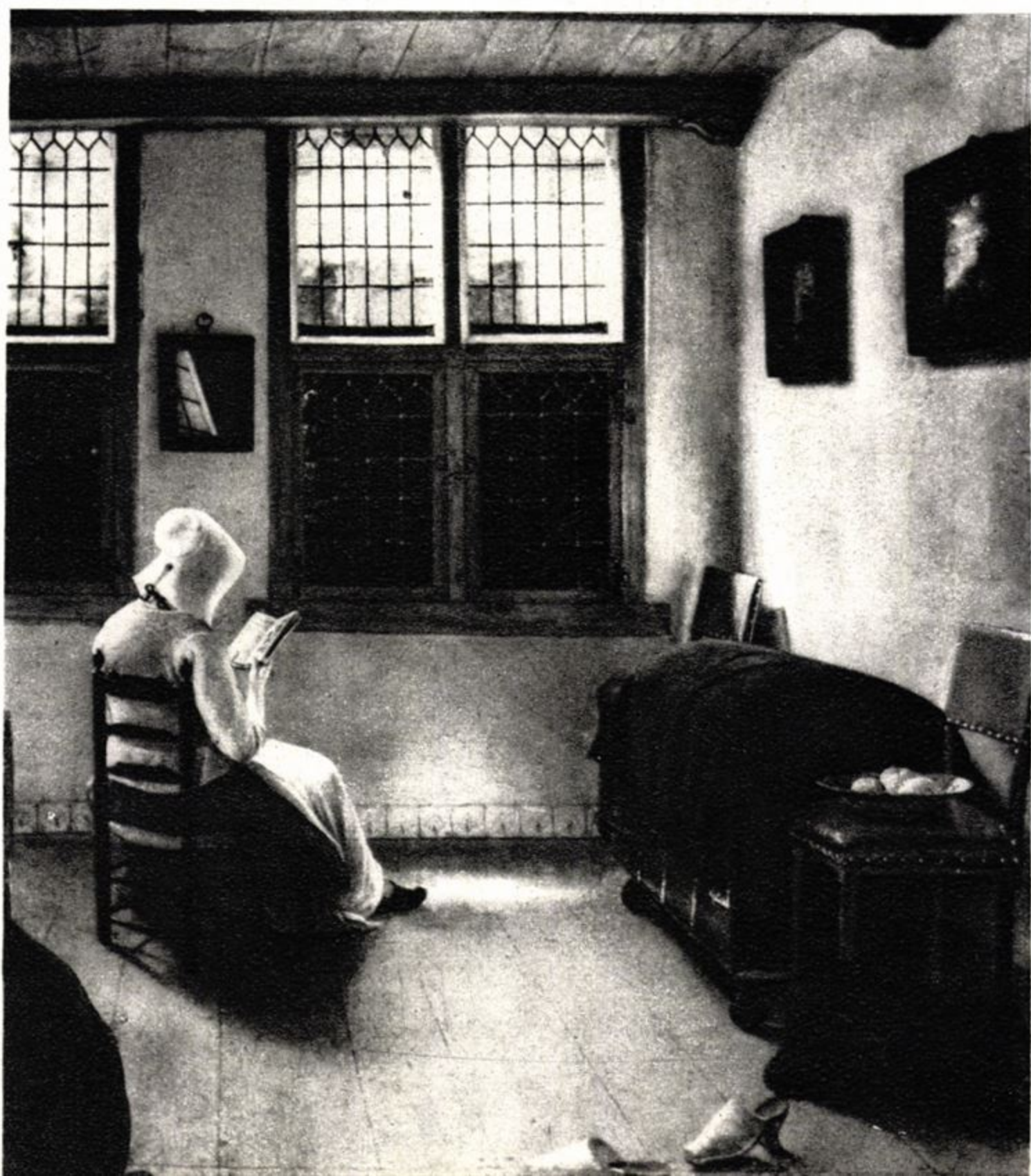
104. JACOB
OCHTERVELT :
La leagăn.



105. JACOB
OCHTERVELT :
Bărbat cîntînd
din lăută.

106. JACOB
OCHTERVELT :
Repetiția
de canto.





107. PIETER JANSSENS ELINGA :

Odaie olandeză.

108. PIETER JANSSENS ELINGA :

Femeie citind.



109. HENDRICK VAN DER BURCH :
Vedere spre terasă.

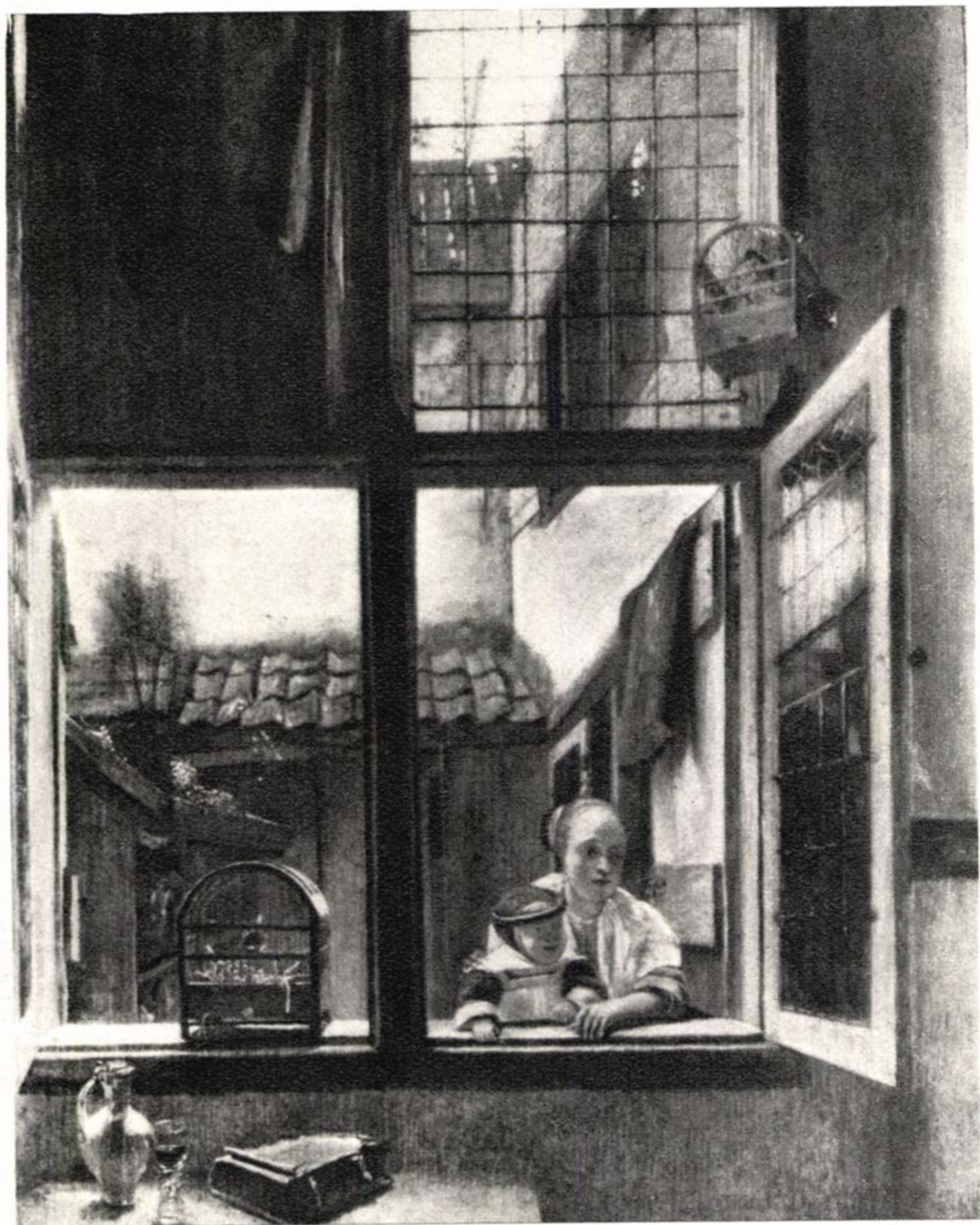
110. HENDRICK
VAN DER BURCH :
Ofițer
curățindu-și arma.



111. HENDRICK
VAN DER BURCH
Paharul
cu vin refuzat.

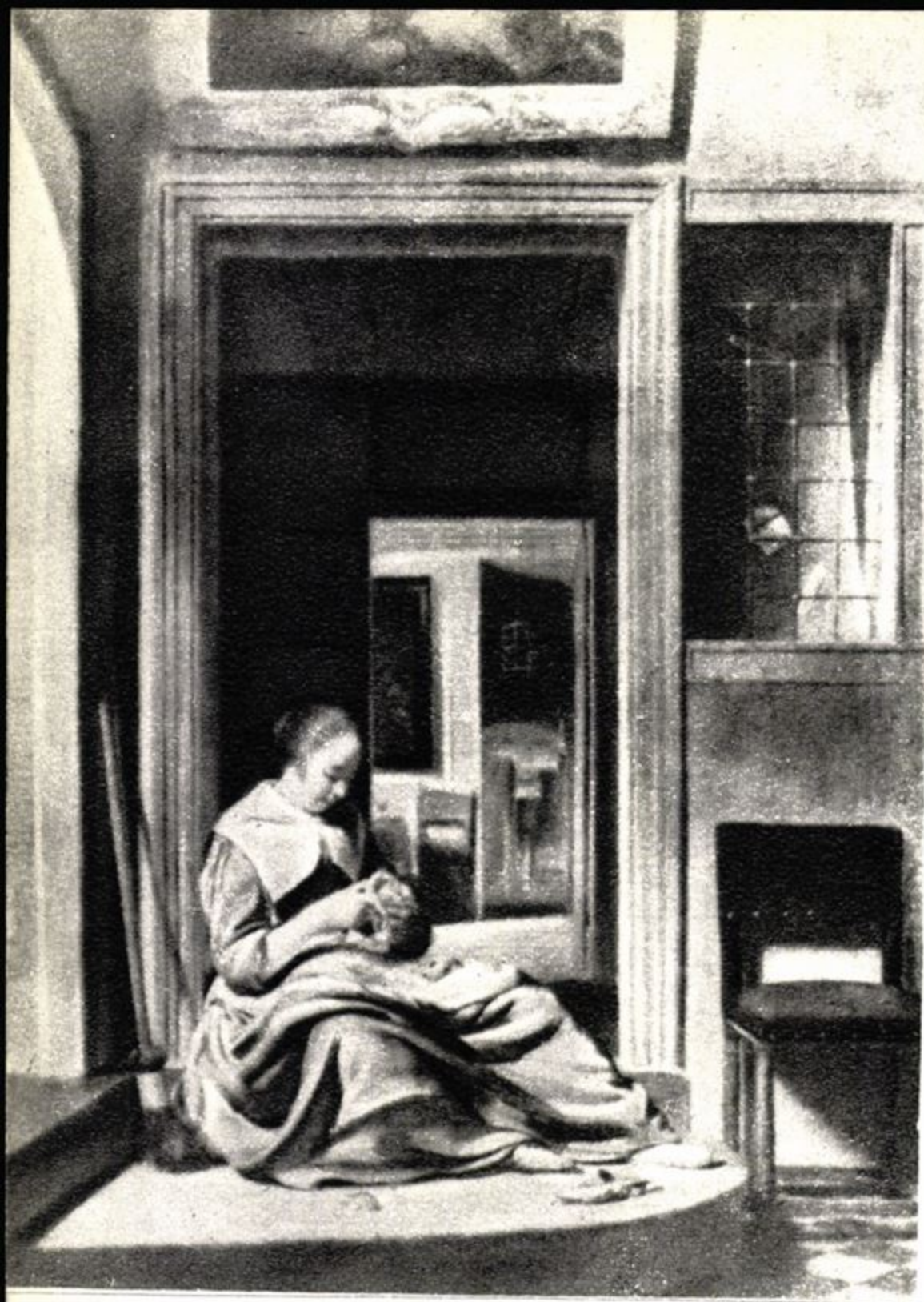


112. HENDRICK VAN DER BURCH :
Mamă cu copil la fereastră.



113. CORNELIS
BISSCHOP :
Femeie cosînd.





114. CORNELIS
BISSCHOP :
Femeie curățind
un măr.



115. CORNELIS
DE MAN :
Negustor la
pupitrul său.



116. CORNELIS DE MAN :
Negustor cîntărind aur.



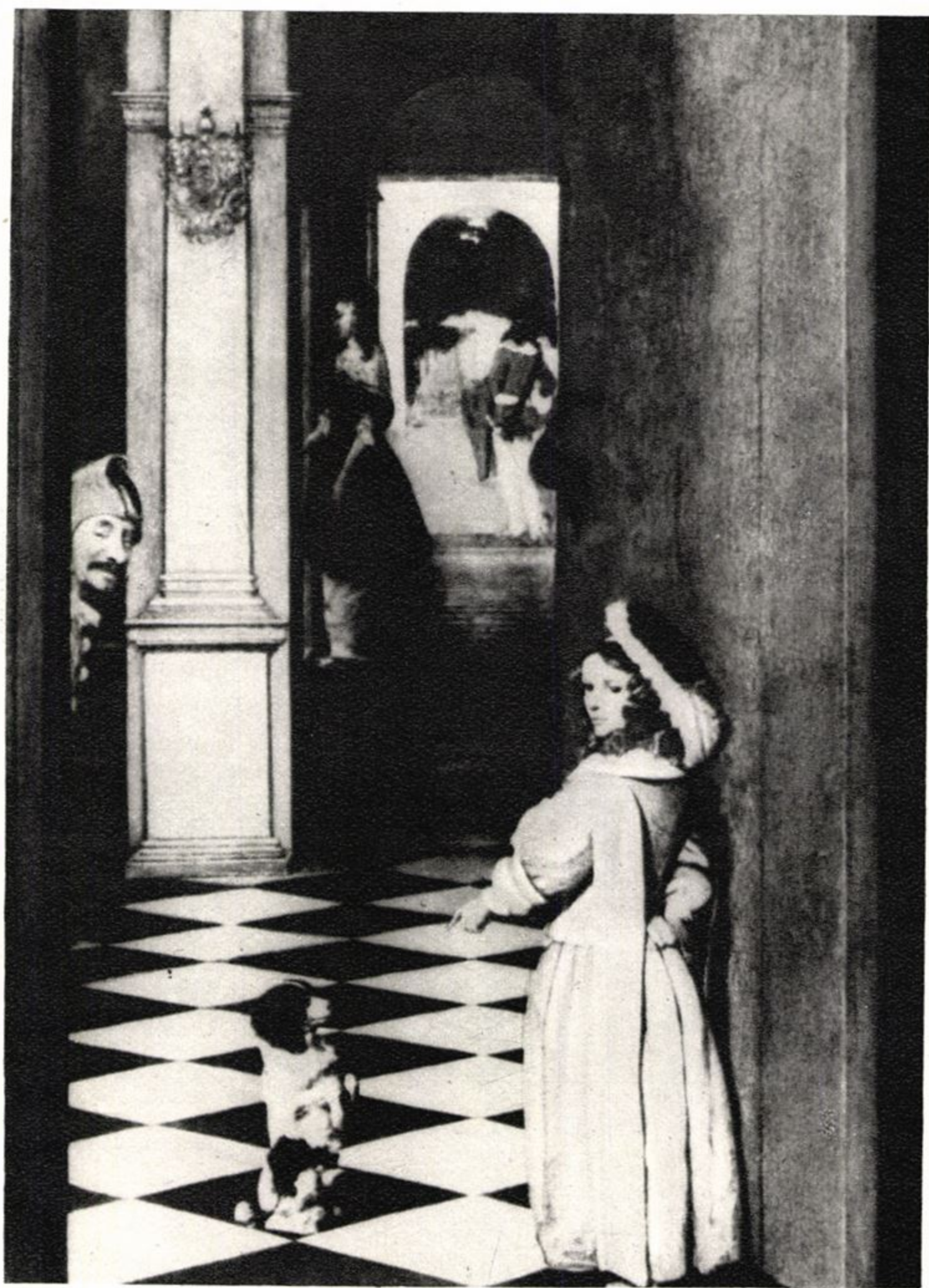
117. MICHIEL VAN MUSSCHER :

Thomas Hees, trimisul Olandei pe lângă
stăpînirile din Algeria, Tunisia, Tripolitania.

118. SAMUEL VAN HOOGSTRAATEN :

Adolescent studiind.

119. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN :
Vestibulul unei case olandeze.



120. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN :
Vizita medicului.





121. JACOB VAN LOO :
Diana cu nimfele.
122. JACOB VAN LOO :
Mamă cu copii.





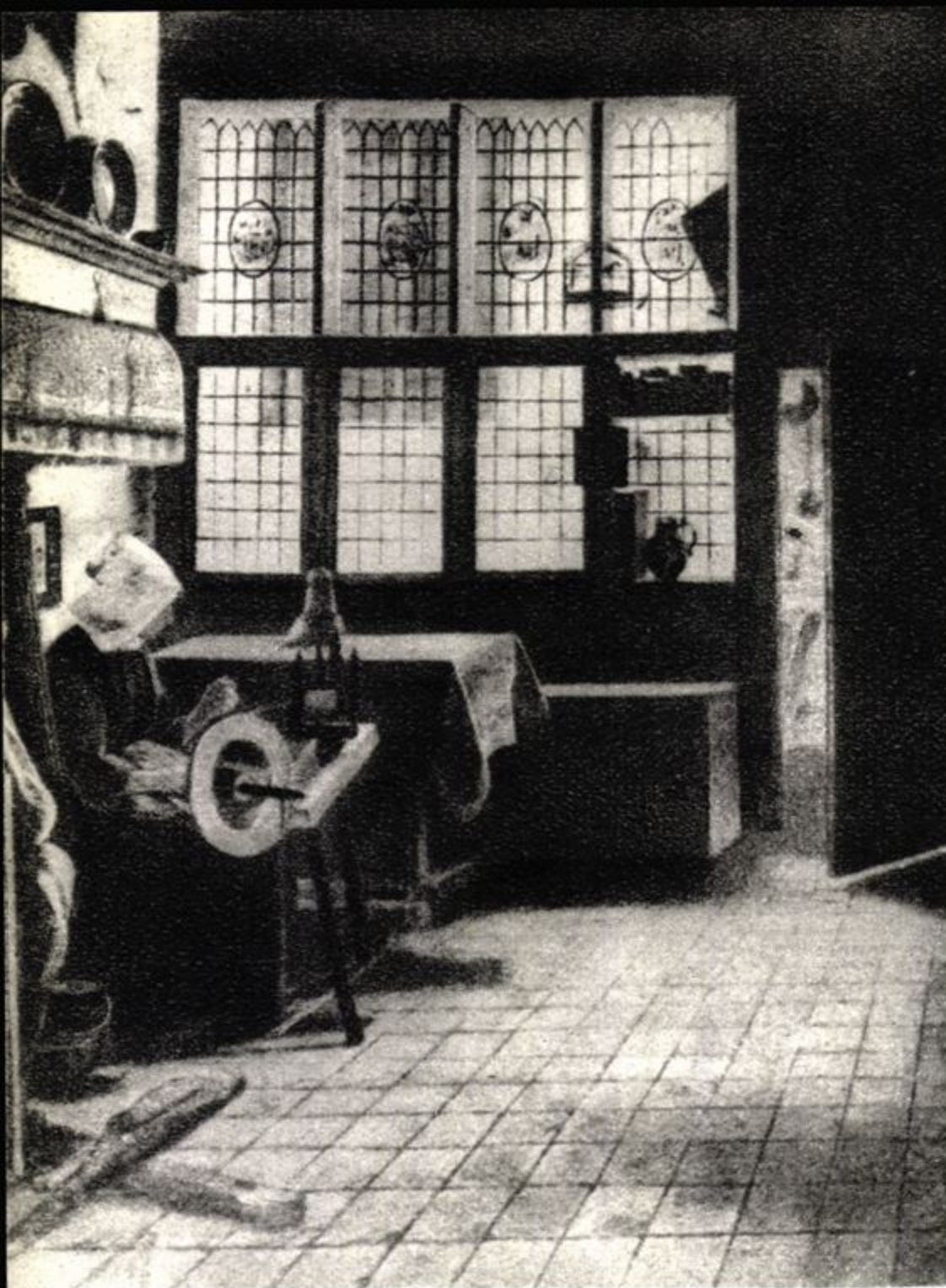
123. JACOB
VAN LOO :
Scenă de societate.



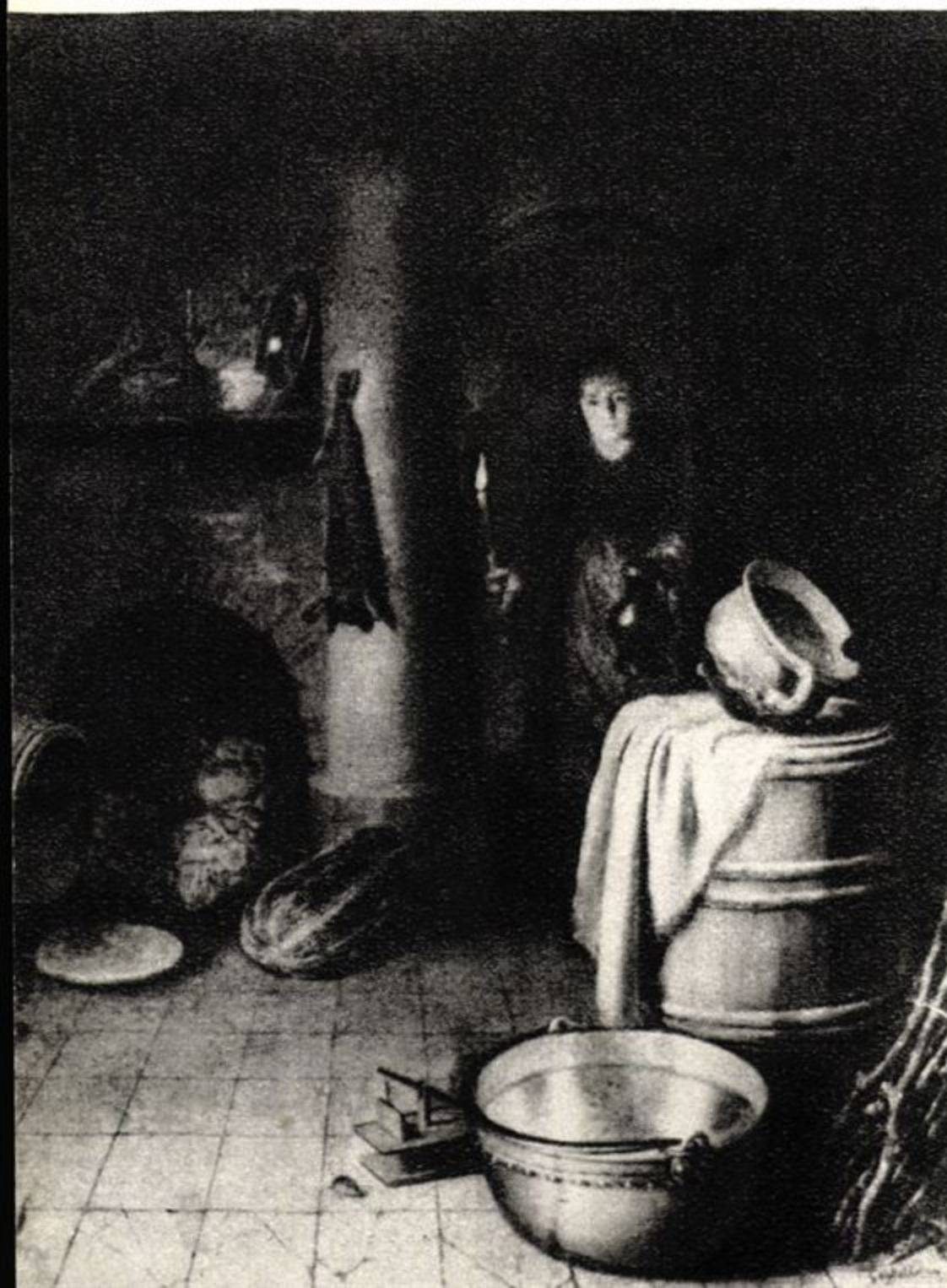
124. JACOB
VAN LOO :
Concertul.

125. JACOB VAN LOO :
Fabrica de mărgelă de sticlă
126. ESAIAS BOURSSE :
Femeie la vatră.





127. ESAIAS
BOURSSE :
Torcătoarea.



128. PIETER VAN
DEN BOSCH :
Cămara.



129. DOMINICUS
VAN TOL :
Bucătăreasă cu
o găină.



130. ISAAC
KOEDIJK :
„Proba cu unghia“.

131. PIETER CORNELISZ VAN SLINGELAND :
Vînzare de păsări la fereastră.





132. PIETER
CORNELISZ VAN
SLINGELAND :
Femeie făcînd
dantelă.



133. HENDRICK MARTENSZ SORGH :
Piața de pescărie și zarzavat din Rotterdam.



134. HENDRICK
MARTENSZ
SORGH :
Tînărul cavalier.



135. JACOBUS
VREL :
Stradă cu brutărie.



136. JACOBUS VREL :
Stradă.

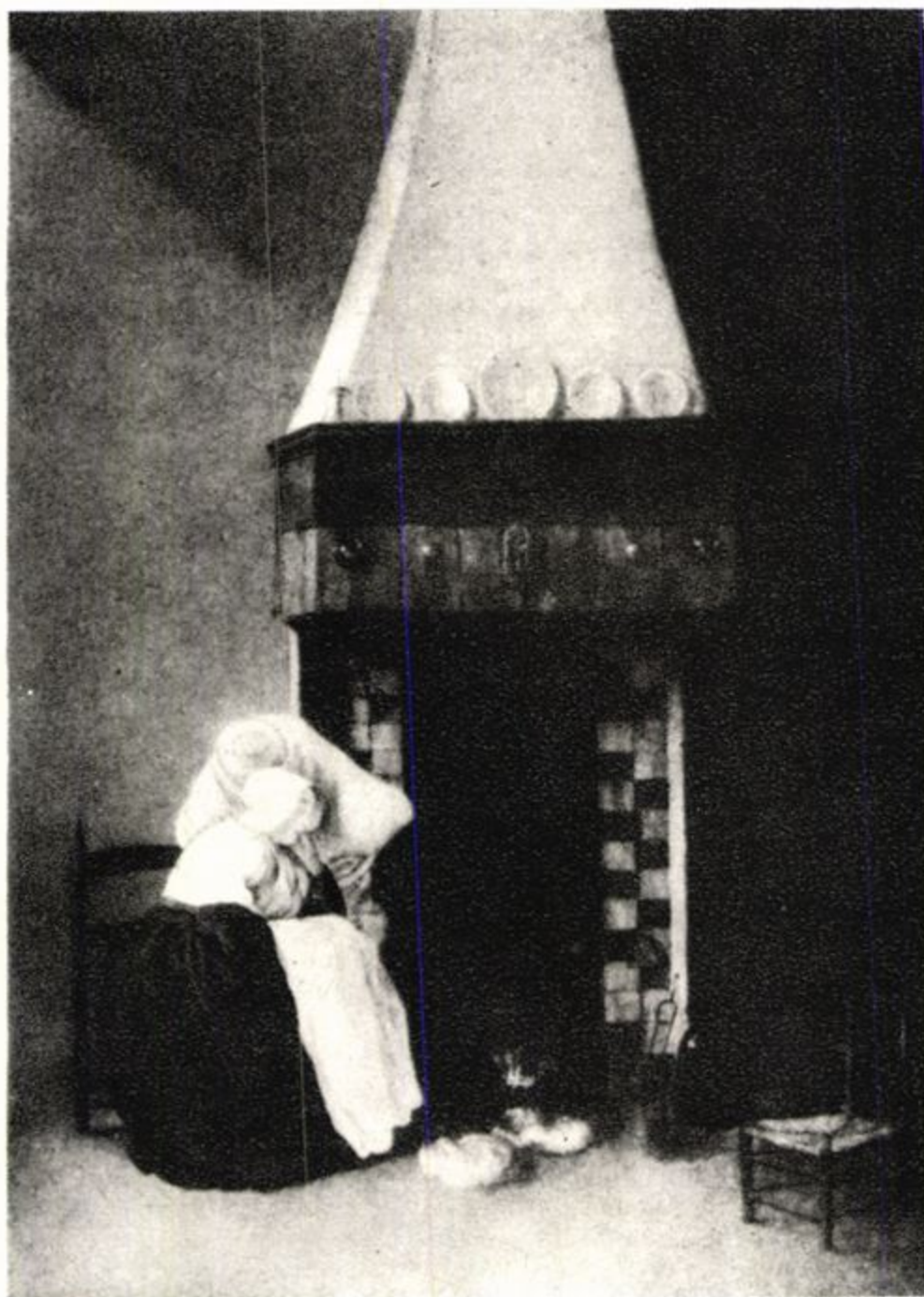


137. JACOBUS
VREL :
Femeie la
fereastră.



138. JACOBUS
VREL :
Vizită la o femeie
bolnavă.

139. JACOBUS
VREL :
Femeie și băiat
la masă.

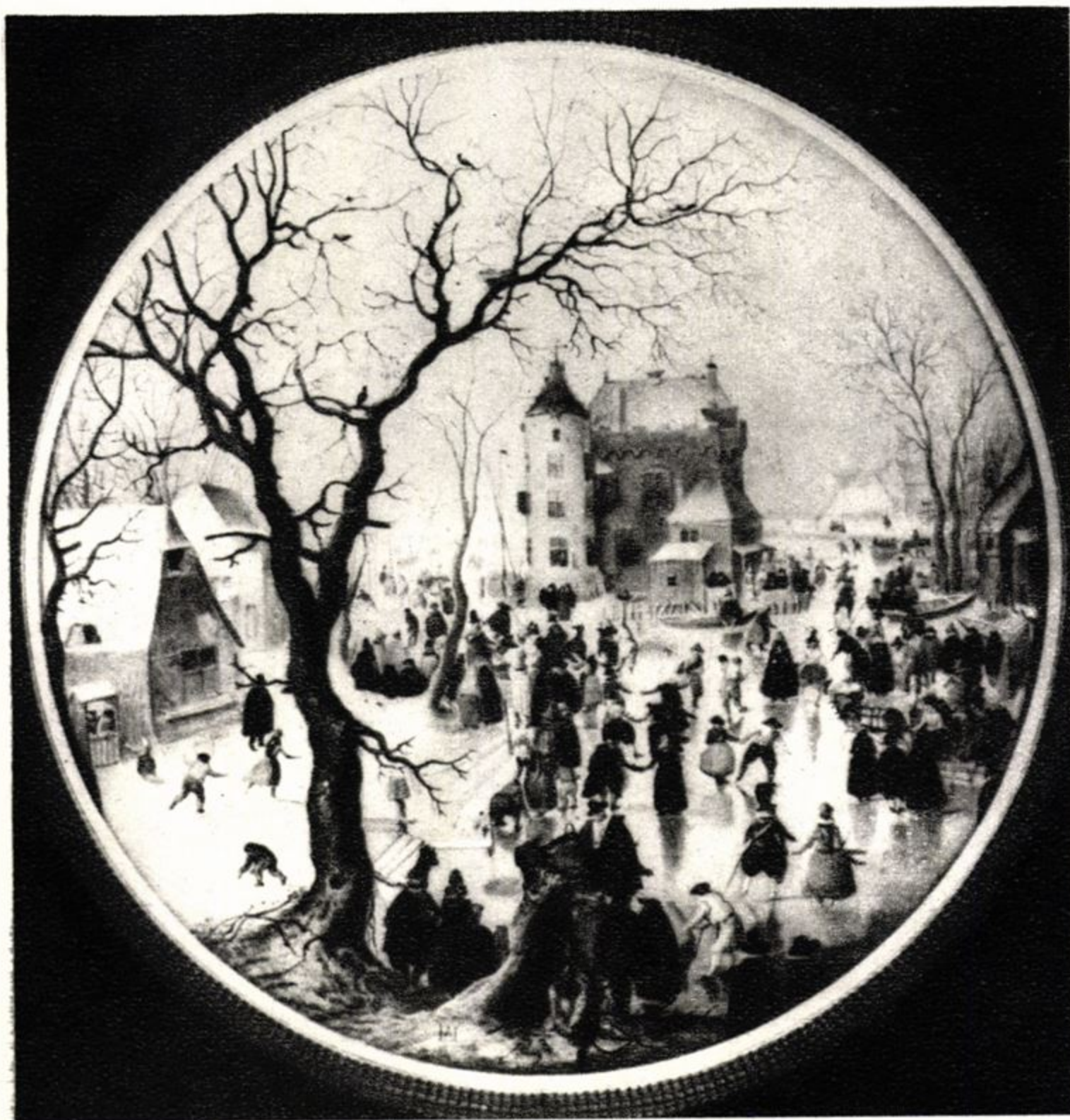


140. JACOBUS
VREL :
Bătrână la vatră



141. HENDRICK AVERCAMP :
Peisaj de iarnă.

142. HENDRICK AVERCAMP :
Castelul înconjurat de apă.



143. HENDRICK AVERCAMP :
Scenă de iarnă.



144. HENDRICK AVERCAMP :
Scenă de patinaj.



145. HENDRICK AVERCAMP :
Scenă de iarnă.

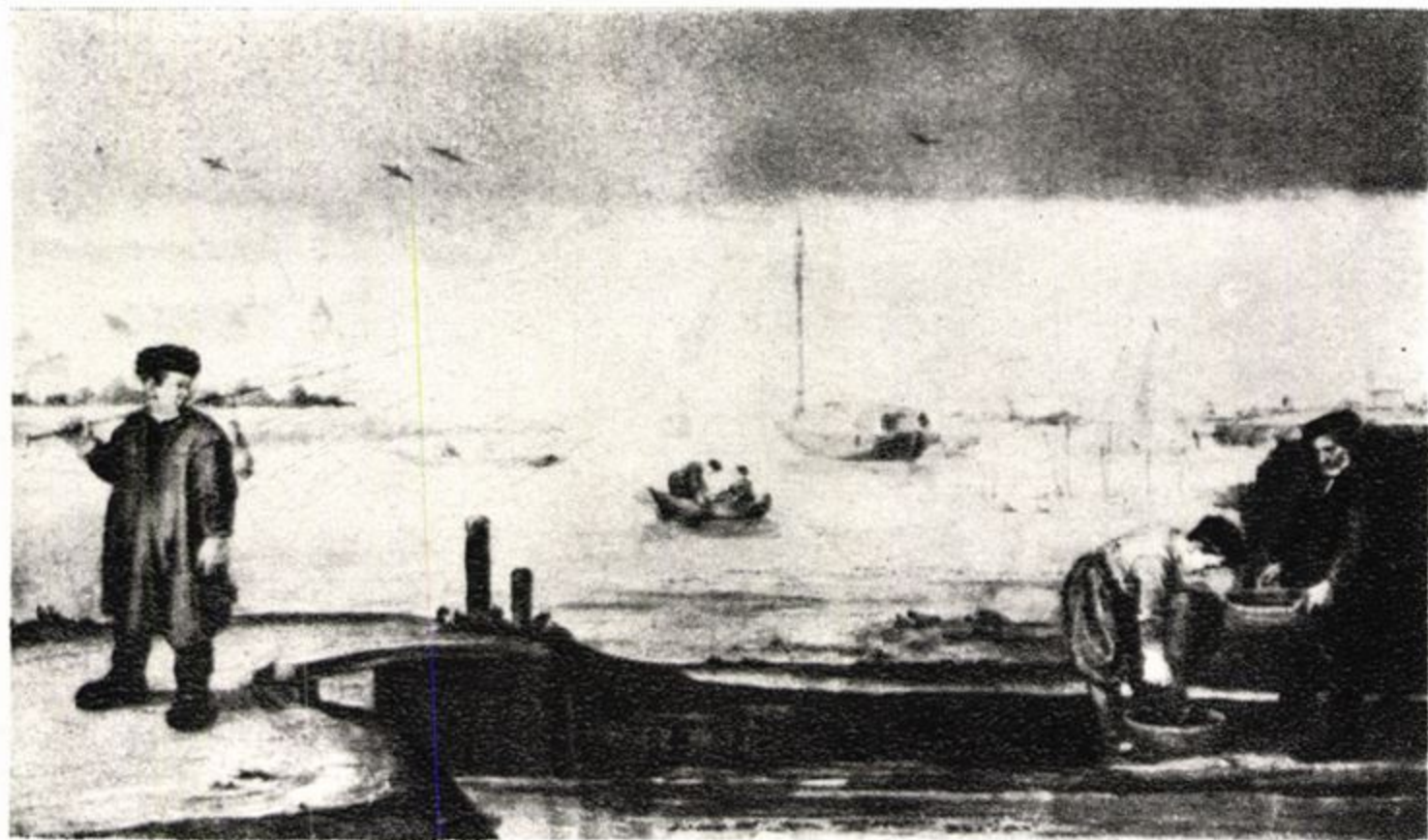


146. HENDRICK AVERCAMP :
Plăcerile patinajului.



147. HENDRICK AVERCAMP :
Peisaj de vară.

148. ARENT ARENTSZ., zis CABEL :
Pescari la mal.





149. ADAM VAN BREEN :
Familie la patinaj.

150. ADRIAEN VAN DE VENNE :
Plăcerile iernii.



151. ADRIAEN VAN DE VENNE :
Iarna.



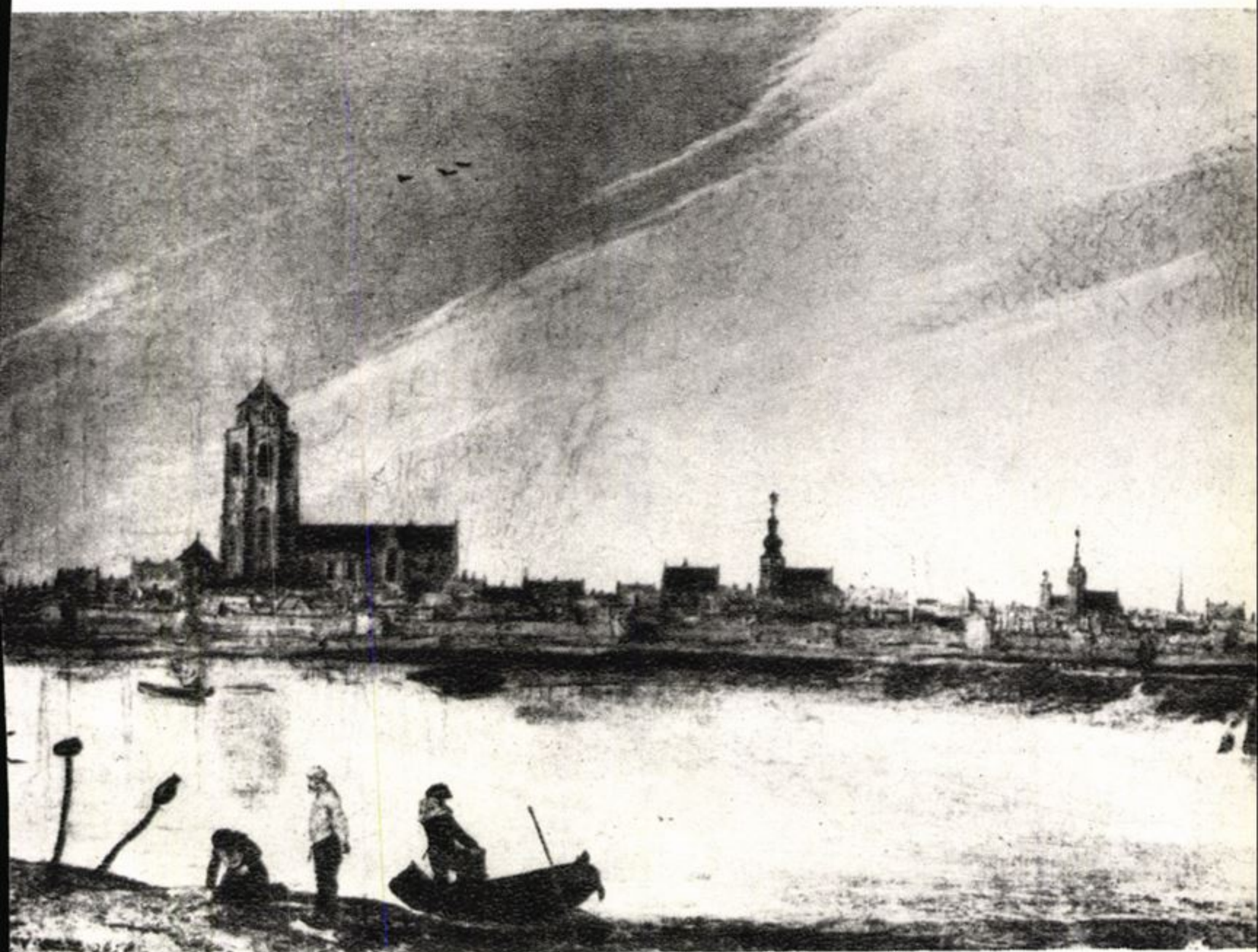
152. ADRIAEN VAN DE VENNE :
Principii Maurits și Friedrich Heinrich
la târgul de cai din Valkenburg.

153. ESAIAS VAN DE VELDE :
Uliță de sat iarna.



154. ESAIAS VAN DE VELDE :
Peisaj de iarnă.





155. ESAIAS VAN DE VELDE :
La zidurile oraşului.

156. ESAIAS VAN DE VELDE :
Panorama oraşului Wesel.

157. ESAIAS VAN DE VELDE :
Vânători prin dune.
158. ANTONIE VERSTRAELEN :
Peisaj de iarnă.





159. BARENT AVERCAMP :
Pescari pe gheață.

160. BARENT AVERCAMP :
Vedere din Kampen.





161. CORNELIS VROOM :
Peisaj fluvial.

162. CORNELIS VROOM :
Margine de
pădure.



163. VERMEER VAN HAARLEM :
Priveliște de pe dune.



164. GUILLIAM DUBOIS :
Peisaj cu călăreți.

165. SALOMON ROMBOUTS :
Uliță de sat.

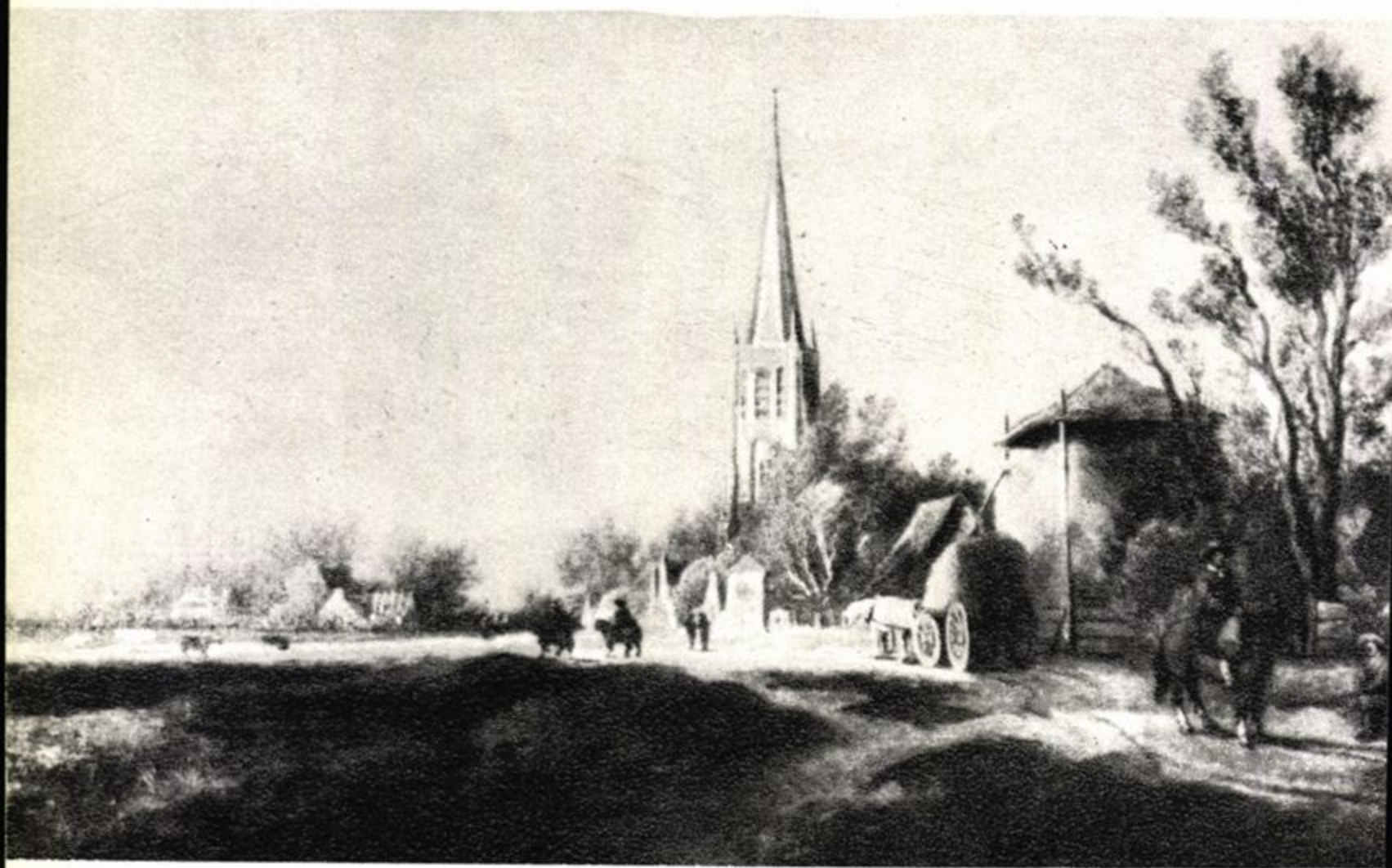




166. GERRIT VAN HEES :
Peisaj rustic.

167. GERRIT VAN HEES :
Peisaj cu gard de scînduri.





168. PIETER DE NEYN :
Potecă la marginea satului.

169. JOHANNES SCHOEFF :
Peisaj fluvial.



170. JAN COELENBIER :

Moara de vînt.

171. JAN VAN KESSEL :

Vedere spre Haarlem.





172. JAN VAN KESSEL :
Alee.

173. ALLAERT VAN EVERDINGEN :
Peisaj deluros.



174. ALLAERT VAN EVERDINGEN :
Colibe pe malul apei.



175. ALLAERT VAN EVERDINGEN :
Peisaj muntos cu castel.

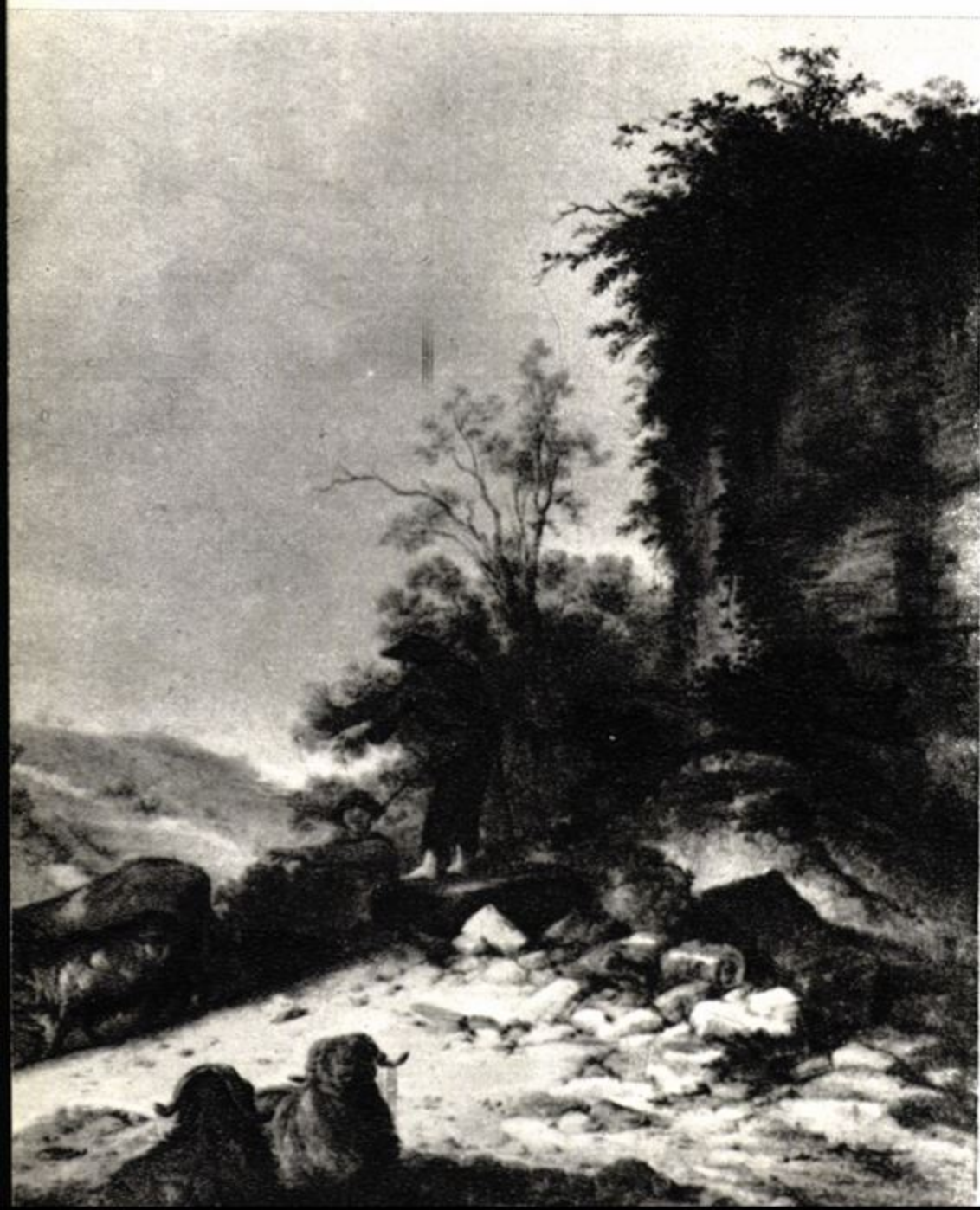


176. ALLAERT VAN EVERDINGEN :

Furtună pe mare.

177. JACOBUS S. MANCADAN :

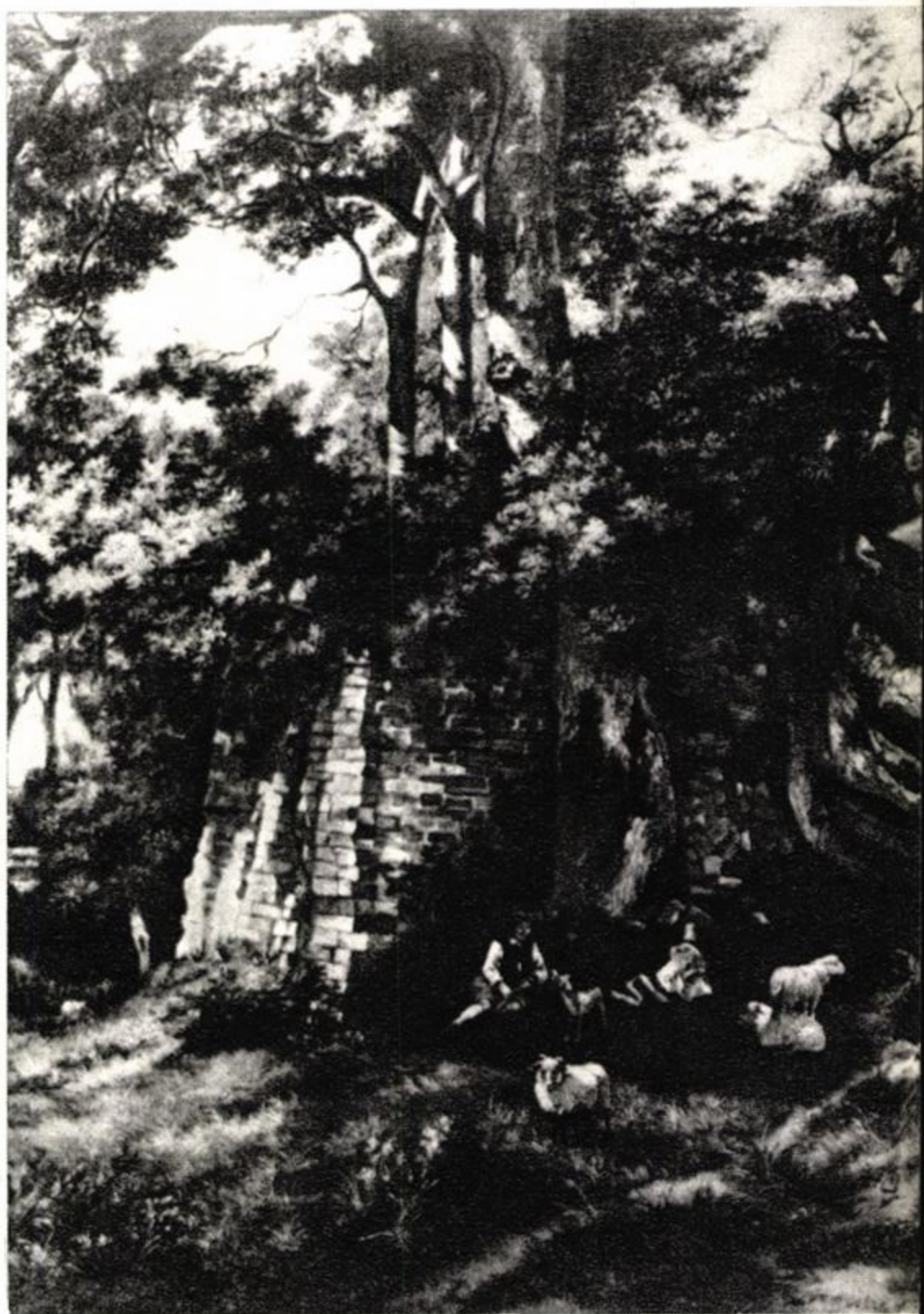
Peisaj cu păstori.



178. HENDRICK TEN OEVER :
Peisaj seral cu vedere spre Zwolle.



179. HENDRICK
TEN OEVER :
Cioban în pădure.





180. JACOB ESSELENS :
La malul fluviului.

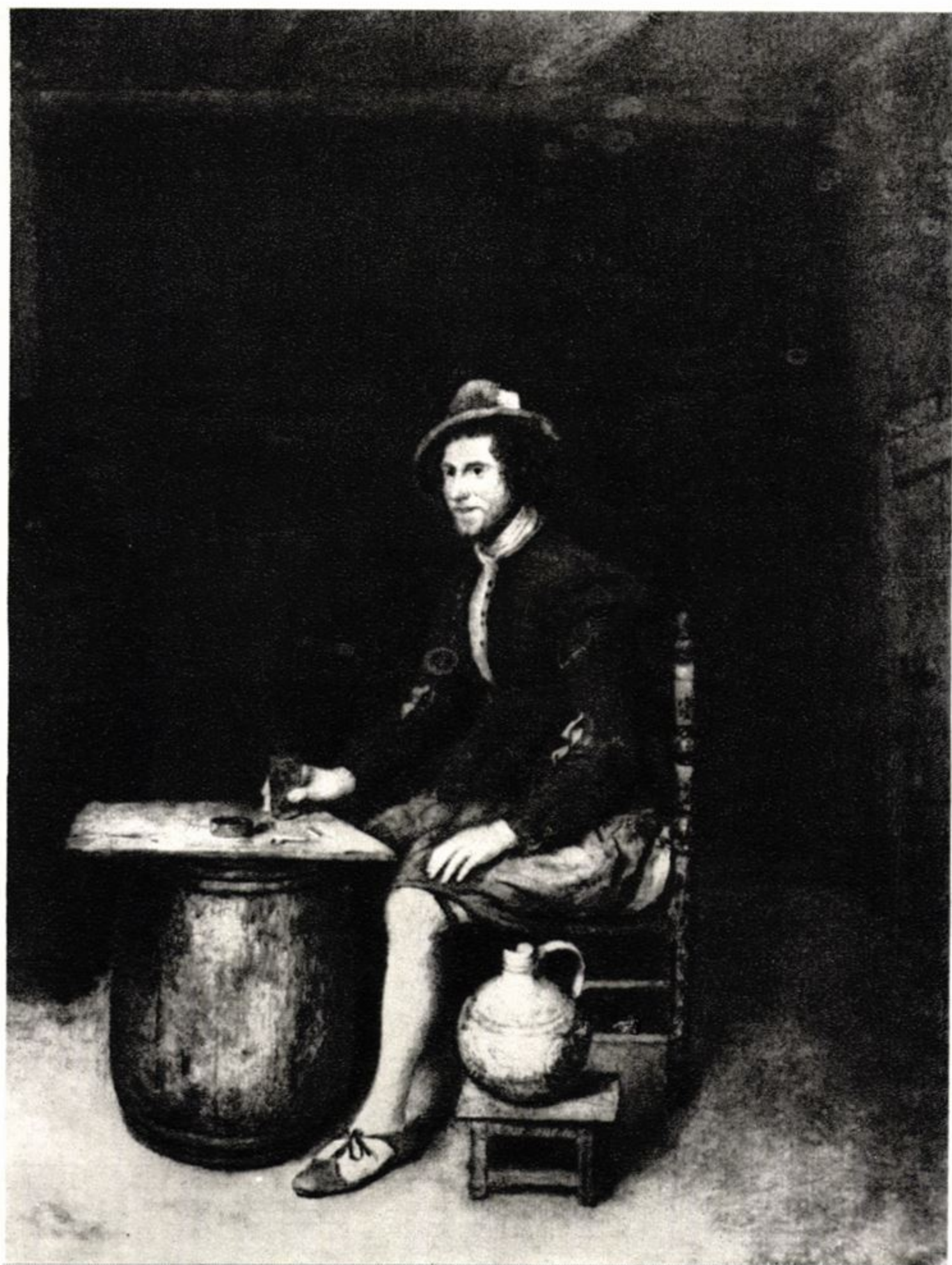
181. JAN WIJNANTS :
Păstoriță cu turmă.





182. JAN WIJNANTS :
Vînător cu șoimul, în peisaj.

183. PHILIPS KONINCK :
Vînătorul.





184. PHILIPS KONINCK :
Fluviul Waal la Beek.

185. PHILIPS KONINCK :
Peisaj cu dune.



186. PHILIPS KONINCK :
Şes cu vânători.



187. PHILIPS KONINCK :
Peisaj cu ambarcaţiune.



188. PHILIPS KONINCK :
Peisaj.

189. PHILIPS KONINCK :
La marginea pădurii.





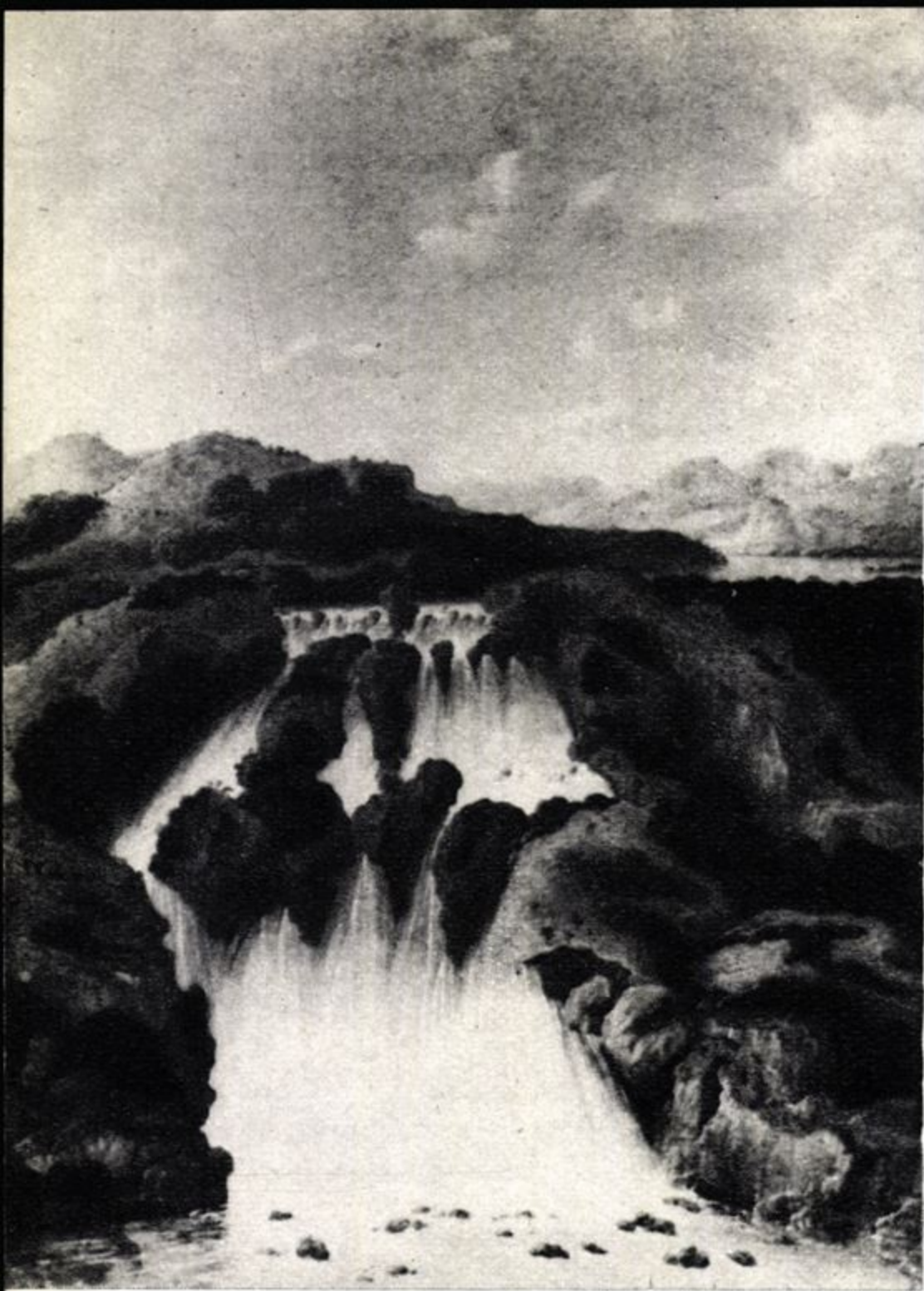
190. ALBERT VAN DEN EECKHOUT :
Creol din Brazilia.

191. PIETER POST :
Peisaj olandez cu stog de fîn.



192. FRANS POST :
Sălaș de ofițeri în Brazilia.

193. FRANS POST :
Cascadă în Brazilia.



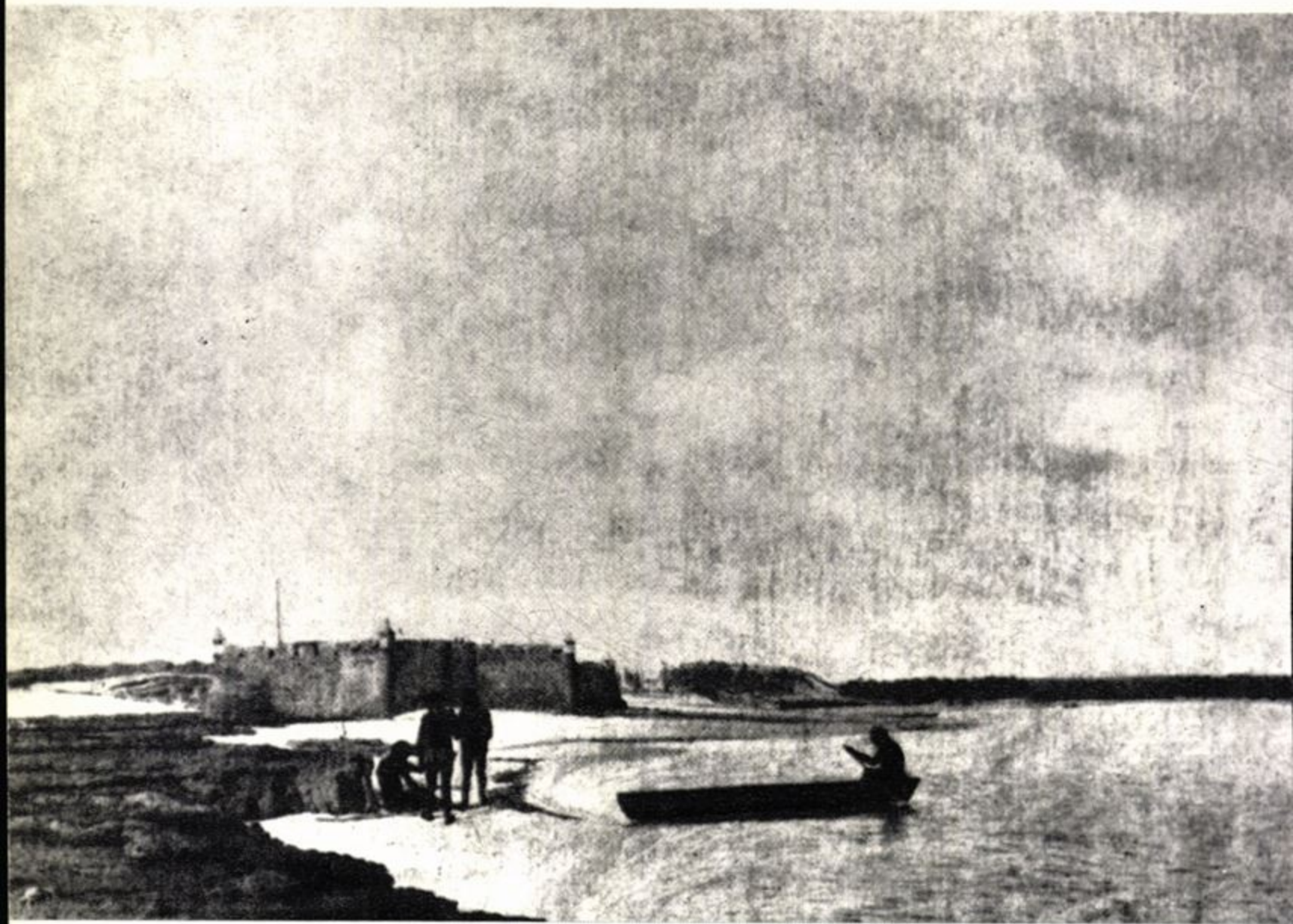
194. FRANS POST :
Peisaj din Brazilia.



195. FRANS POST :
Fermă în Brazilia.



196. FRANS POST :
Spre Fort Mauritius.



197. FRANS POST :
Cetatea Ceulen pe Rio Grande.

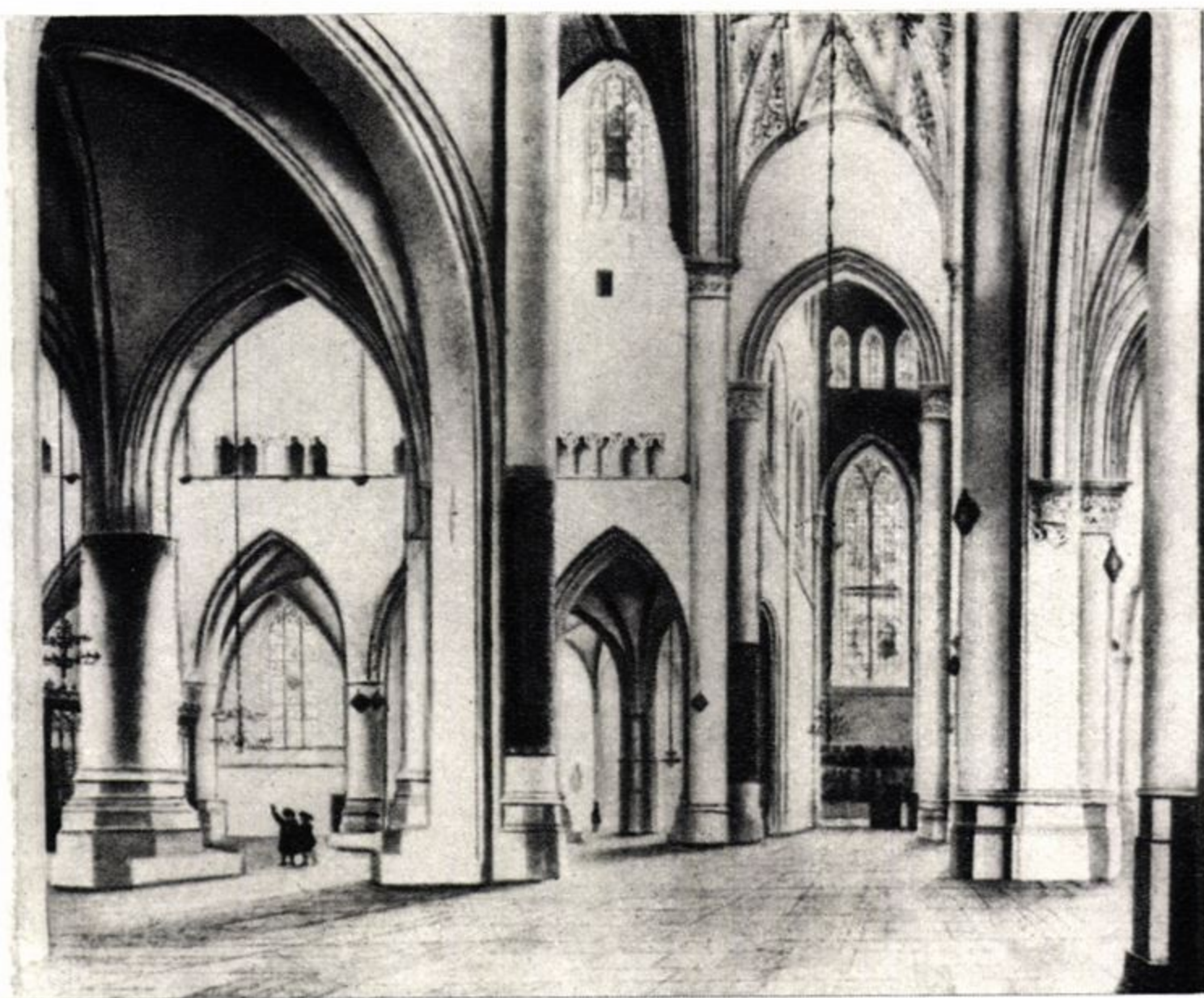
198. FRANS POST :
Insula Tamaraca.





199. FRANS POST :
Vedere din Brazilia.

200. HENDRICK VAN STEENWIJK CEL BĂTRÎN :
Interior de biserică.

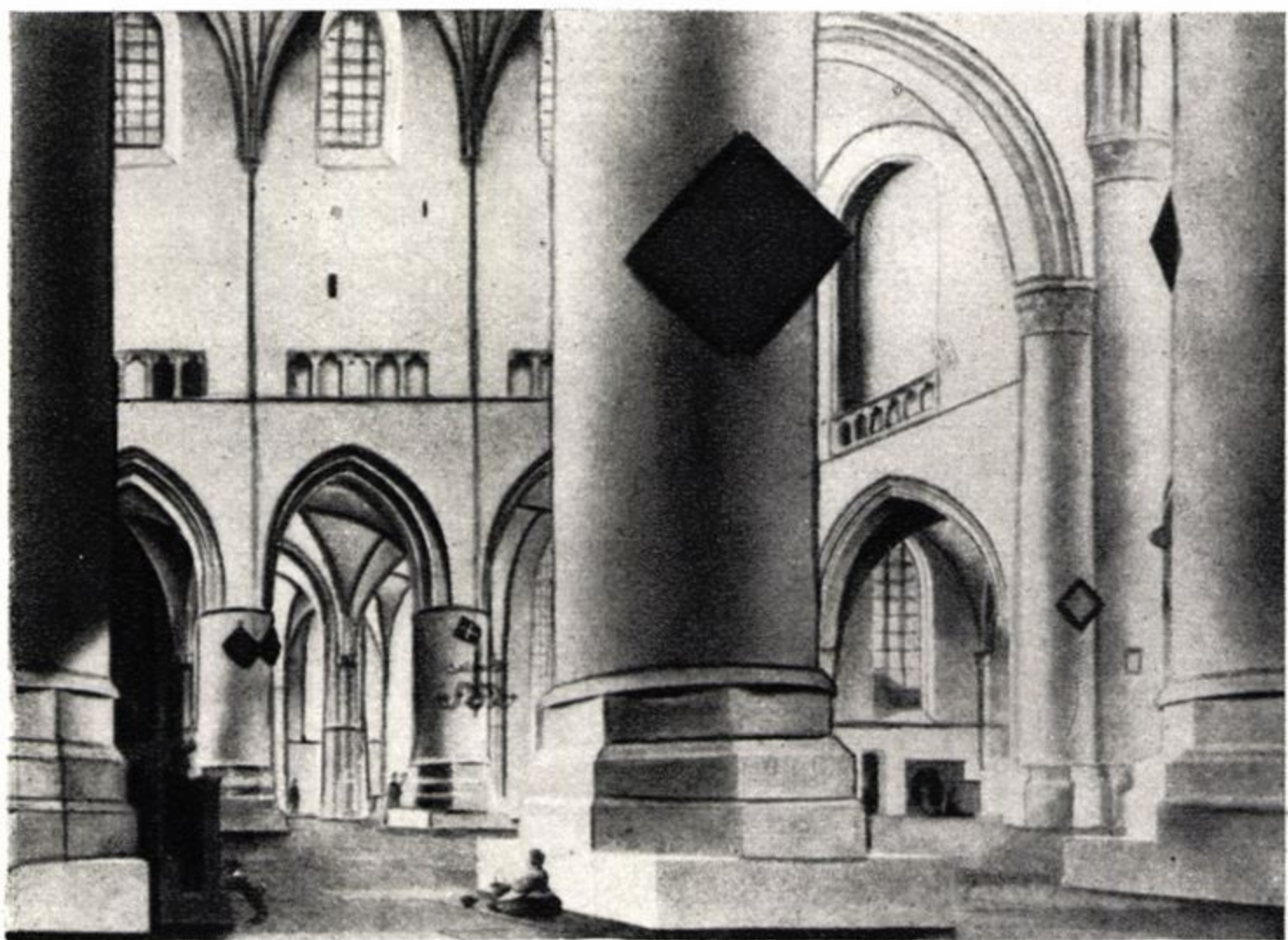


201. PIETER SAENREDAM :
Biserica St. Bavo din Haarlem.

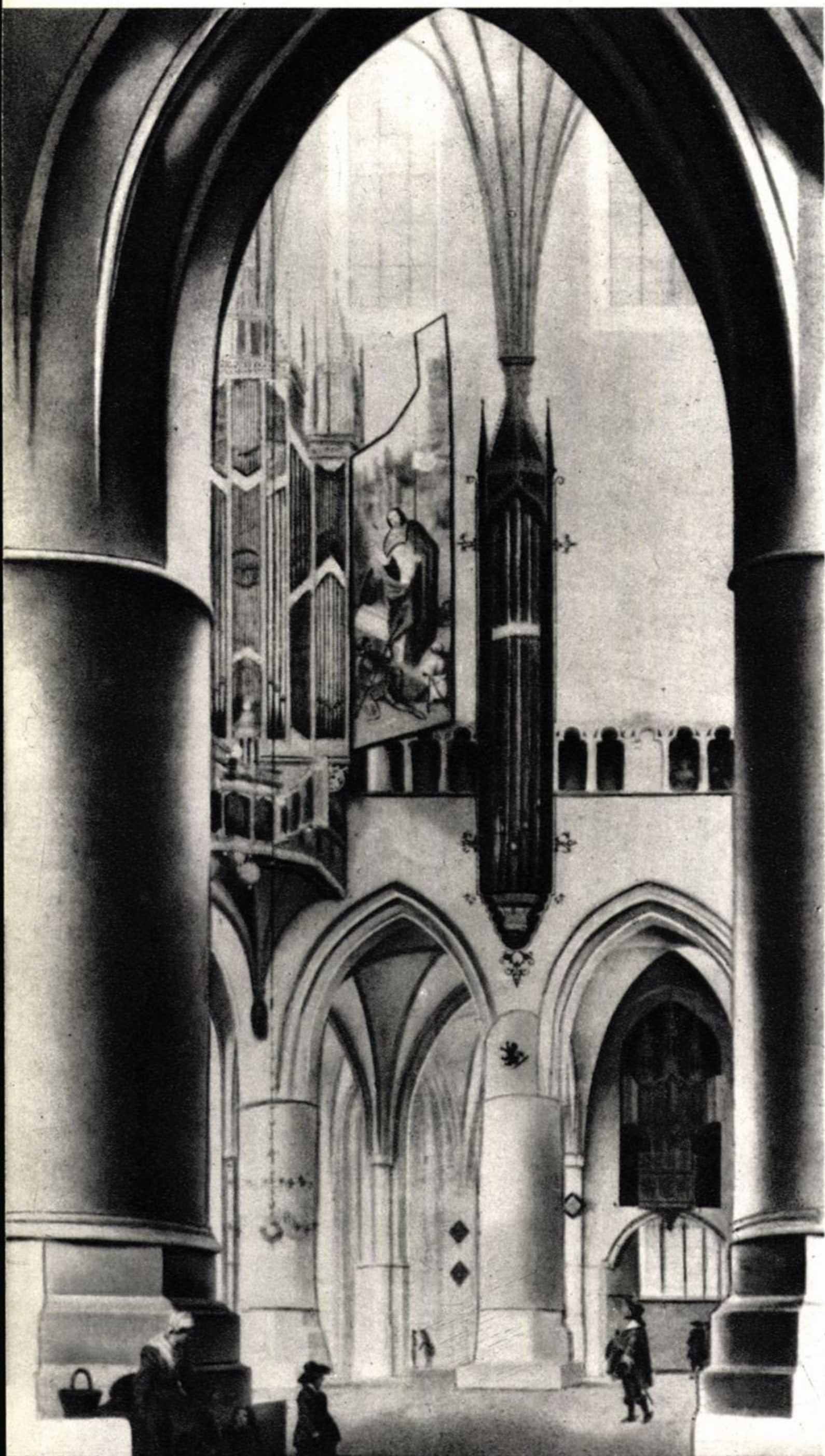


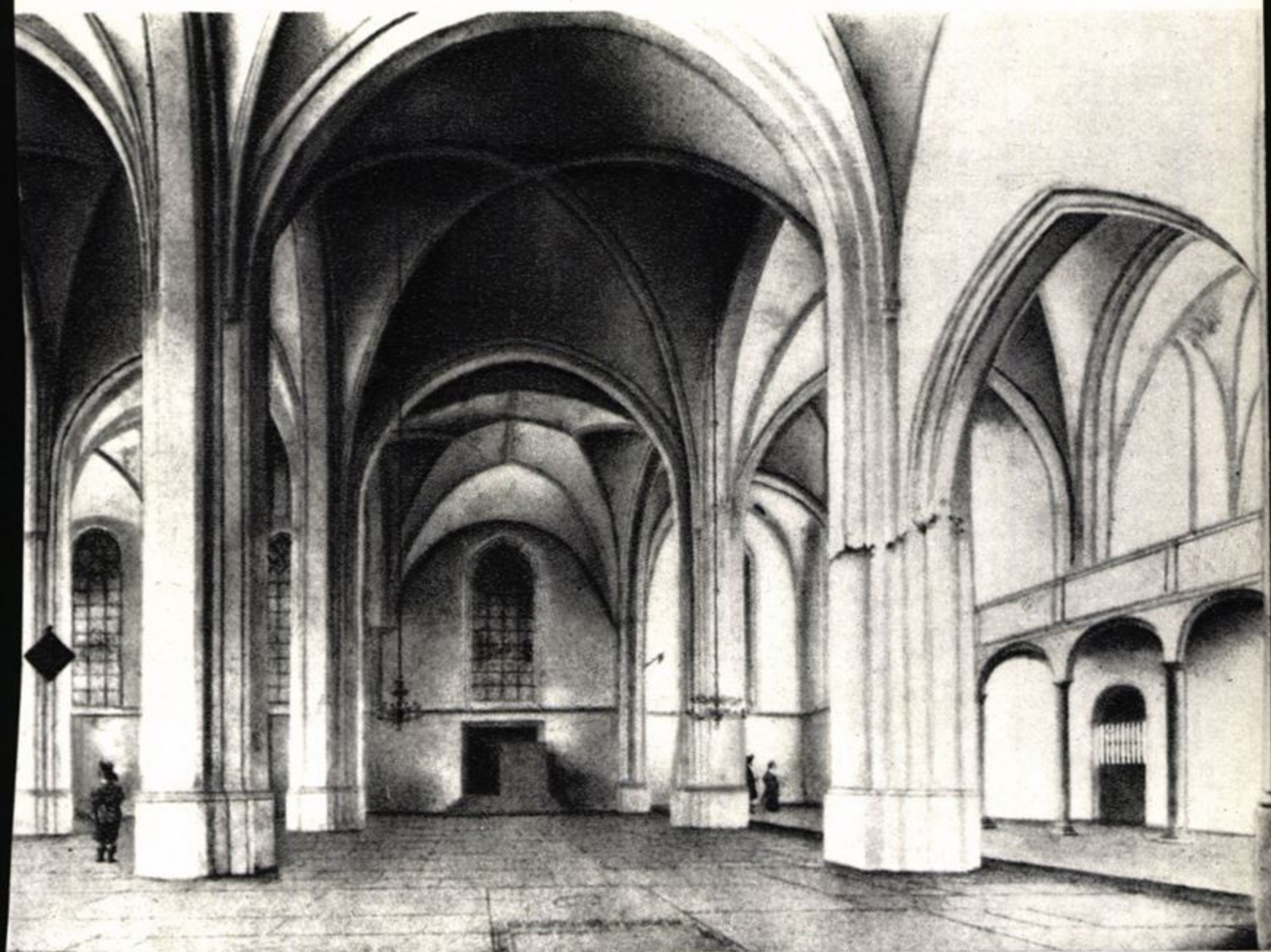
202. PIETER SAENREDAM :
Biserica St. Jan din Utrecht.

203. PIETER SA ENREDAM :
Biserica St. Bavo din Haarlem.

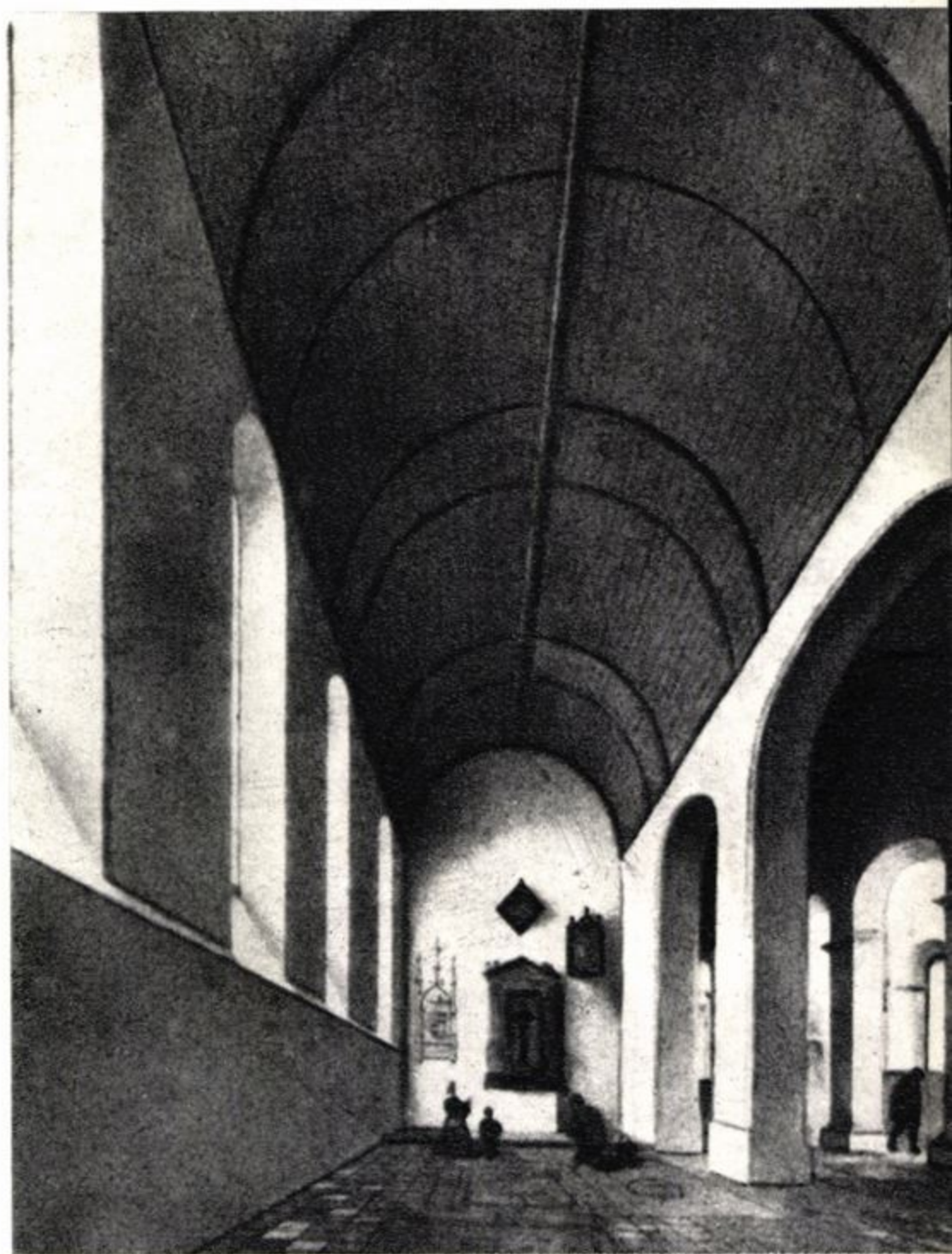


204. PIETER SAENREDAM :
Orga bisericii St. Bavo din Haarlem.

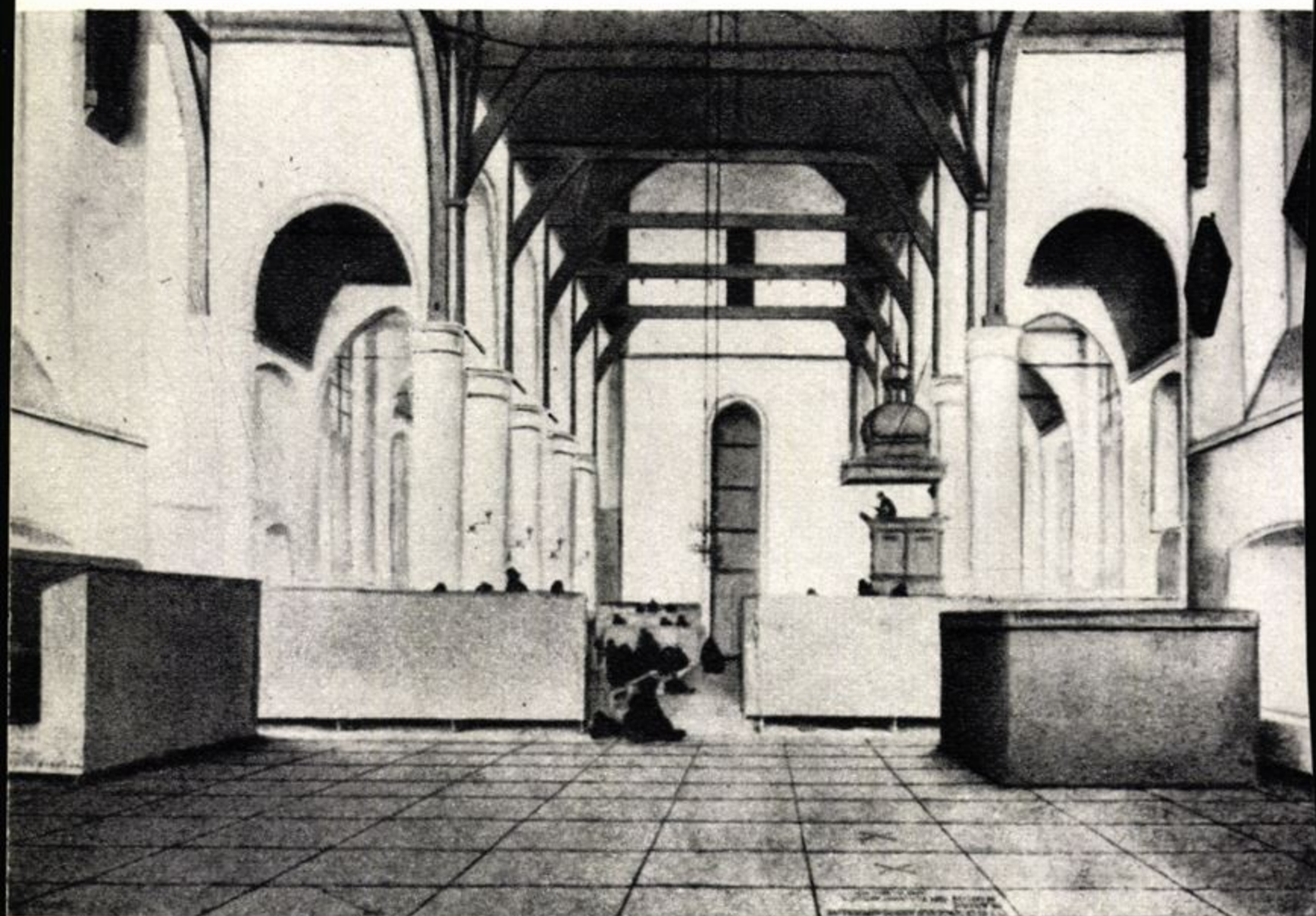




205. PIETER
SAENREDAM :
Biserica
Cunera din
Rhenen.



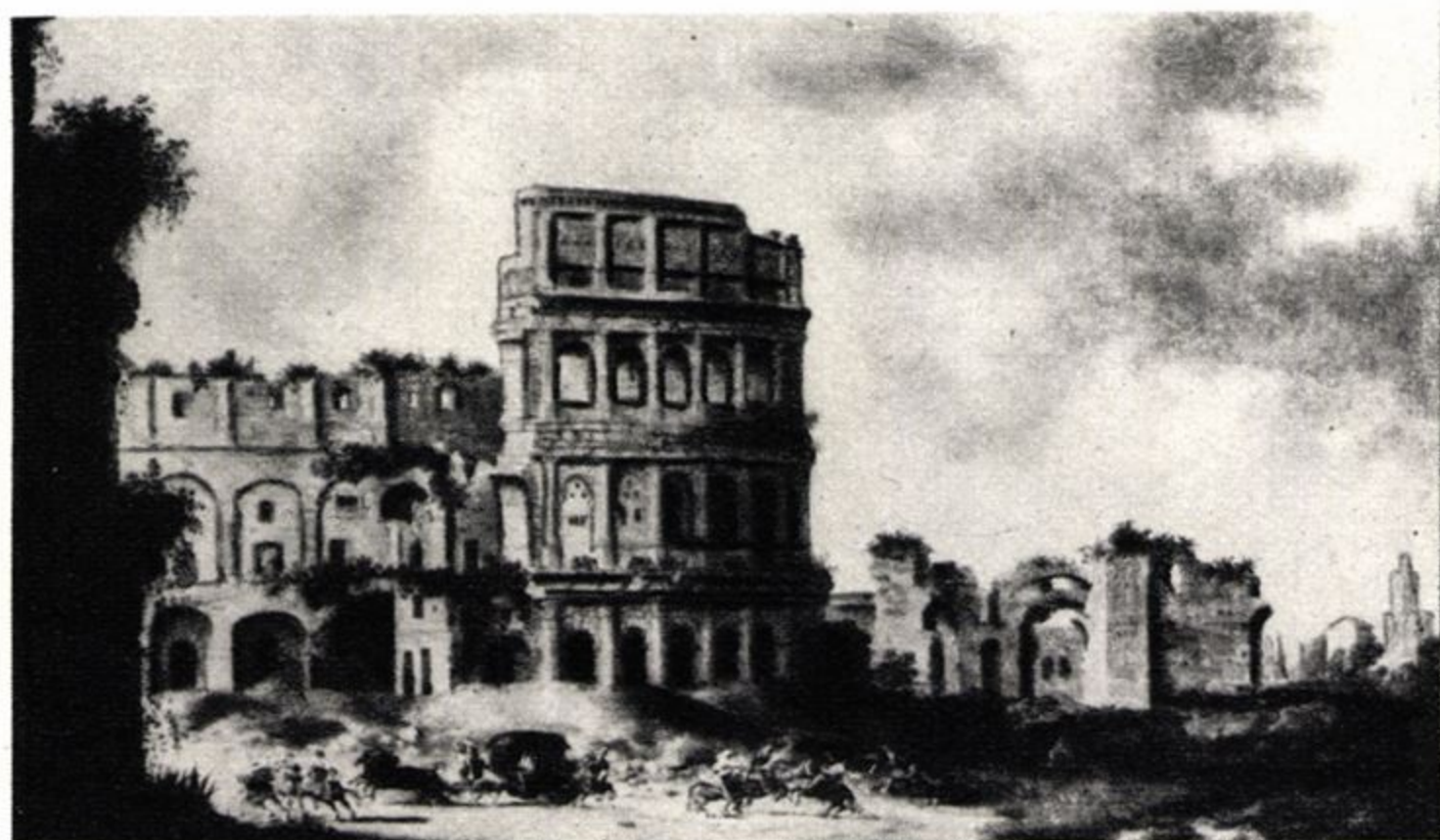
206. PIETER
SAENREDAM :
Interiorul bisericii
St. Jan din
Utrecht.



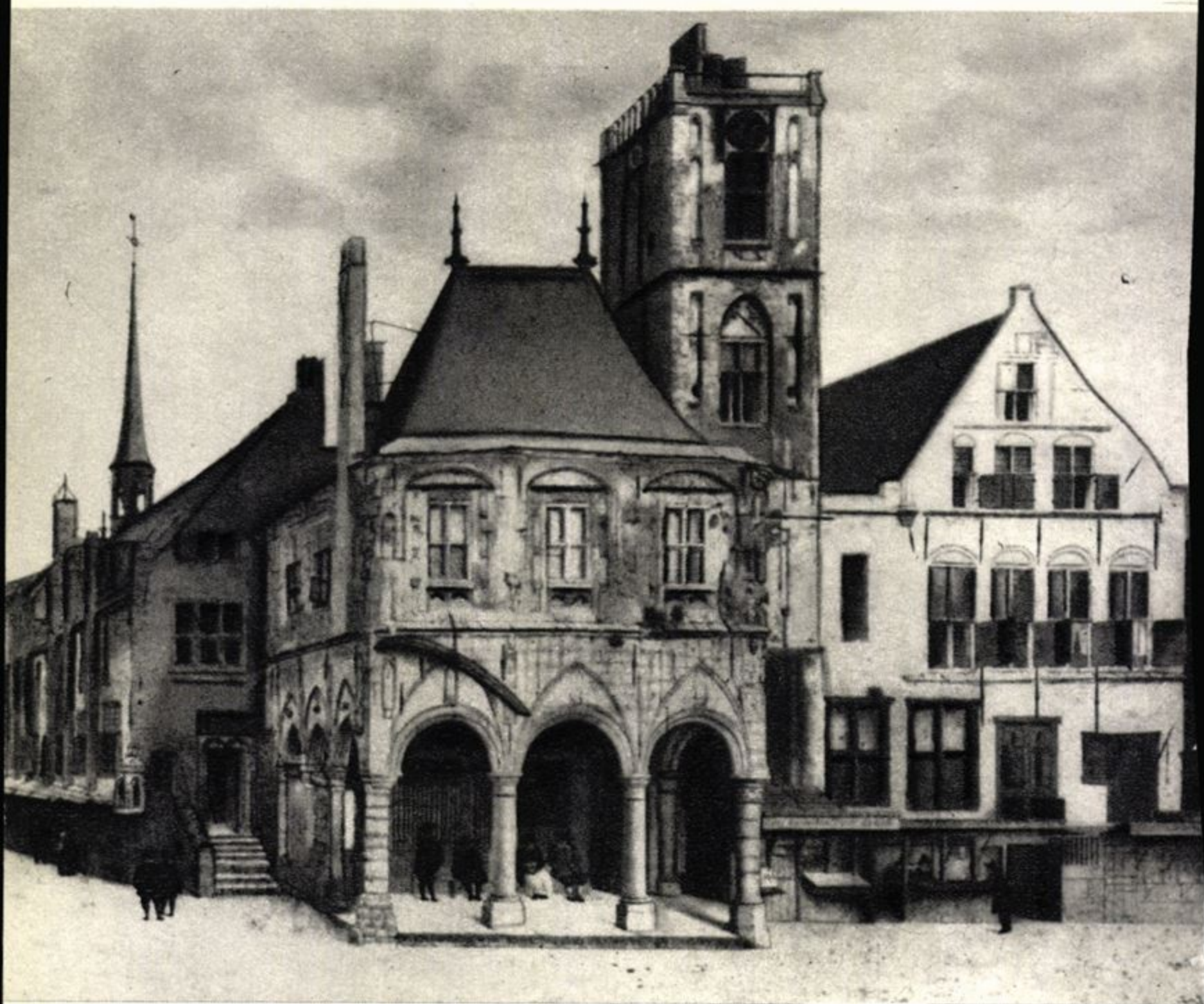
207. PIETER SAENREDAM :
Biserica St. Adolphus din Assendelft.
208. PIETER SAENREDAM :
Nieuwe Kerk din Haarlem.



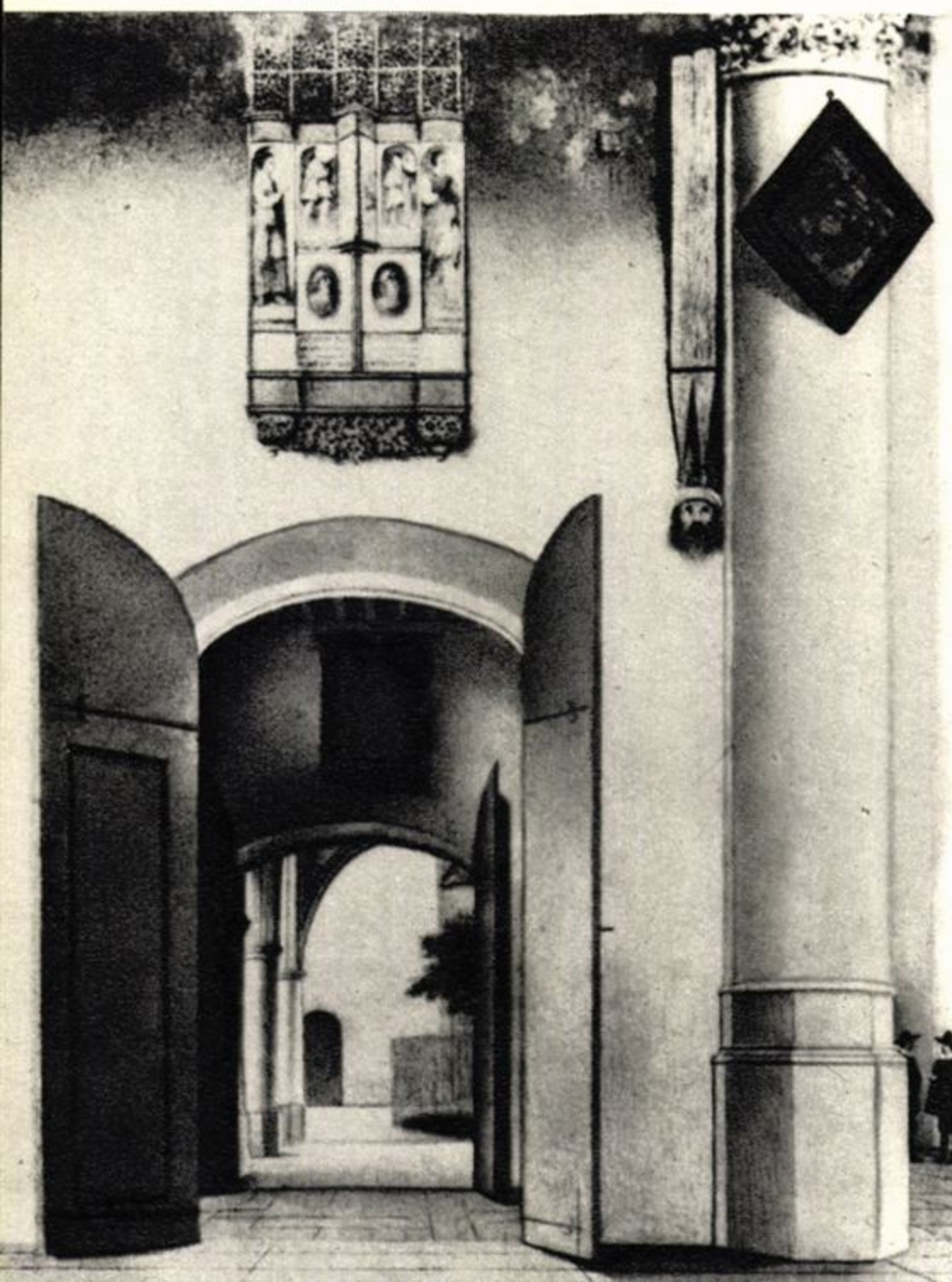
209. PIETER SAENREDAM :
Coliseul din Roma.



210. PIETER SAENREDAM :
Piața Mariakerk din Utrecht.



211. PIETER
SAENREDAM :
Vechea Primărie
din Amsterdam.



212. PIETER
SAENREDAM :
Groote-Kerk,
Alkmaar,
vedere prin portal.

turor amănuntelor, și distanța artistică ce desparte varianta estompată de opera inițială. Cel mai frumos tablou al lui Pieter Janssens Elinga, cel în care s-a întrecut pe sine însuși — „Femeia citind“ (Pinacoteca din München — Ilustrația 108) — și-a câștigat popularitatea prin nenumărate reproduceri, dar, cum era cazul încă foarte recent, sub numele lui Pieter de Hooch, deși într-un articol apărut în 1891, în revista „Oud Holland“, Hofstede de Groot a desprins acest tablou — și încă altele — din opera maestrului mai mare, pentru a le reda, cu argumente bine întemeiate, lui Pieter Janssens Elinga, rămas pînă atunci necunoscut.

După cum celebra „Femeie citind“ se află la München, a doua capodoperă a lui Janssens aparține tot unui muzeu german; este vorba de „Odaie olandeză“ aflat la Institutul Städel din Frankfurt pe Main (Ilustrația 107). Dacă acest remarcabil tablou reprezintă cumva interiorul artistului însuși, acesta și-a indicat în el dubla profesie: în fund, un pictor lucrează la un șevalet, în timp ce femeia așezată cu rochia cenușie, roșie, galbenă și albă frunzărește o partitură. Cu prilejul unui proces intentat artistului pentru insulte, la Amsterdam unde el a trăit din 1657 pînă la 1682, anul morții sale, a fost menționată dubla sa profesie de „pictor și muzician“. Tabloul aflat la Frankfurt întrunește toate particularitățile lui stilistice într-o formă atît de caracteristică, încît celelalte lucrări — în majoritatea lor mai slabe — pot fi considerate, mai mult sau mai puțin, ca simple variante ale aceluiași probleme de spațiu și de distribuire a luminii. Căci pictorul a fost dintotdeauna lipsit de darul inventivității; el știa însă să-și valorifice modestul talent cu atîta dibăcie, încît, deși vădit influențat de P. de Hooch, a pictat pînze extrem de personale și de deosebite.

121 Caracterul lor individual le este conferit de tăcerea pașnică, de transparența spațiului, de

lumina estompată. Pictorul renunță la anecdote animate pentru a nu distrage atenția privitorului de la esența pur formală și picturală. Personajele principale sînt pictate din spate, iar odată artistul a înfățișat chiar o odaie pustie : cărți, fructe pe masa pusă, în fund un vestibul și un colț de curte ; acest tablou face parte din grupul, extrem de restrîns, de scene de interior olandeze în care nu apare nici un personaj (tablou aflat odinioară în colecția Brockhaus, Leipzig). ¹

În afara „Femeii citind“ de la München, Pieter Janssens Elinga nu s-a mulțumit, în scenele sale de interior, cu redarea unui colț sau unei mici părți de odaie. ² El reprezintă întreaga încăpere cubică, văzută frontal, și o împarte în pătrate delimitate de lespezile albe și negre, de tablourile în cadrele lor negre, de fotoliile înalte și neconfortabile cu picioare drepte, de ușorii sumbri ai ușilor deschise și de ferestrele înalte cu mici vitralii pătrate sau dreptunghiulare. Obloanele inferioare fiind închise, razele de soare cad în diagonală, stropind peretele vărut cu tremurînde cercuri de lumină și reflectîndu-se cu atîta intensitate în lespezile lucioase, încît prin răsfrîngere, contururile unui scaun apar ca o umbră ștearsă pe zid. După același principiu au fost pictate tablourile reprezentînd : o servitoare, văzută din spate, măturînd prin odaie (Ermitaj, Leningrad ; colecția Dutuit, Petit Palais) ; un fumător căruia o servitoare văzută din spate îi aduce un pahar cu vin (odinioară în colecția

¹ P. Janssens Elinga pare să fi fost înzestrat cu mai mult temperament decît ni-l zugrăvesc pașnicele sale lucrări cu personaje reculese, văzute din spate. Într-un dosar de proces, martorii declară că, certîndu-se cu o femeie, pictorul o insultase, numind-o „scroafă și tîrfă ciupită de vărsat“, nedemnă să-i calce pragul casei ; îi mai și trîntise ușa în nas de vreo două ori.

² După părerea mea, tabloul din Muzeul Bredius (Haga), reprezentînd o mamă cu un copil și o servitoare pe o scară în spirală, nu este de P. Janssens.

Foucart, Valenciennes); „Vizita“ (aflat altădată în Galerie Leuchtenberg, tabloul face parte azi din colecția Langaard, Oslo); doi domni făcînd muzică la masă (altădată în colecția Sedelmayer, Paris); „Doamna cu șiragul de mărgăritar“ (Muzeul Bredius, Haga). În lucrările cele mai reușite, coloritul cu sonoritățile negre și cenușiul estompat al costumelor, cu albastrul și roșul întunecat al fotoliilor, atinge o plenitudine armonioasă, deși este adesea greoi și șters.

Ca pictor de interioare, Pieter Janssens Elinga le era îndatorat lui Pieter de Hooch și lui Emanuel de Witte; pentru numeroasele sale naturi moarte își alegea însă drept model pe Willem Kalf. Deși îl imită în mod servil, concepția și execuția lui sînt mai sobre. Orînduirea motivelor este mai puțin bogată, coloritul mai puțin irizat și curgător, culoarea așternută cu mai puțină delicatețe. Naturile moarte mai simple — o cană, o lulea de lut, o tavă pentru prăjit la jăratec — inspirate din maniera lui Jan van de Velde, sînt lucrări corecte, lipsite însă de personalitate.

Tot Cornelis Hofstede de Groot, căruia îi datorăm redescoperirea lui Pieter Janssens Elinga, are meritul de a-l fi redescoperit și pe pictorul de gen Hendrick van der Burch; documentele semnalează prezența acestuia la Delft, din 1649 pînă la 1655; el lucrează apoi la Leyden, de la 1658 la 1663, iar din 1664 îl regăsim la Delft. În „Oud Holland“, Hofstede der Groot publică, în 1921, cinci tablouri semnate de acest pictor căzut pradă uitării. Pornind de la aceste lucrări temeinice, Wilhelm R. Valentiner a atribuit artistului, cu mai multă sau puțină siguranță, 48 de pînze în capitolul consacrat de el lui H. van der Burch, în volumul „Pieter de Hooch“ apărut în „Clasicii artei“, în 1929. De atunci, au fost descoperite încă alte tablouri, absolut autentice, de H. van der Burch, în timp ce unele ce-i fuse-

seră atribuite lui de către Valentiner s-au dovedit a aparține altor artiști.¹

Dacă l-am judeca pe Hendrick van der Burch doar după cele patru-cinci tablouri cele mai remarcabile ale sale, am fi ispitiți să-l numărăm printre cei mai admirabili maestri ai picturii olandeze de scene de societate. Odinioară, pânzele lui cele mai frumoase au fost atribuite unor artiști ca Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, ba într-un caz chiar lui Vermeer din Delft. Astfel, de pildă, minunata „Privire spre terasă“ (aflată altădată în colecția ducelui de Leuchtenberg; azi la Art Institute, Chicago — Ilustrația 109), îi era atribuită lui Pieter de Hooch. Lumina argintie, albastrul radios al cării din centrul pânzei, cel, intens, al jilțului pe care se reliefează vesta de roșul garoafei

¹ „Scene în curte“ (Metropolitan Museum, New York, Valentiner, Pieter de Hooch, p. 252) și „Plecarea de la conac“ (altădată în colecția J. M. Beith, Londra-Valentiner, p. 253) sînt în mod cert lucrări de Ludolf de Jongh, căruia, din pricina unei semnături existente, zice-se, altădată, îi fusese atribuit și „Duetul“ (Rijksmuseum, Amsterdam, Valentiner, p. 255). Ca autori ai acestui tablou neinteresant au fost numiți de asemeni P. de Hooch, Esaias Boursse, Barent Fabritius și — cu cele mai mari probabilități — Cornelis de Man. „Brodeza“ — tablou aflat odinioară în colecția Marcus Kappel ca fiind de P. de Hooch; Valentiner, p. 246 — a fost executat de Cornelis Bisschop, căruia se cuvine să-i atribuim, de asemeni „Croitoreasa și Cupidon“ (Kunsthalle, Bremen; Valentiner, p. 240) și „Interior cu haină de blană“ (Galeria din Berlin; Valentiner, p. 248). În ceea ce privește „Croitoreasa“ (Provinzial Museum, Hanovra; Valentiner, p. 254), mă întreb dacă tabloul acesta a fost pictat în secolul XVII.

„Servitoarea lîngă troaca de porci“ (colecția M. van Valkenburg, Laren; Valentiner, p. 225) și „Spălătoreasa“ (Valentiner, p. 201, atribuit lui Esaias Boursse; Nivagaard, colecția Haage) îi sînt atribuite de J. Verbeek („Oud Holland“, 1955, p. 70 și urm.) lui Ian Gerritsz van Cuylenburch, pictor din Zwolle. Există fără îndoială anumite detalii identice. Însă dacă examinăm apoi, la Muzeul Overijssels din Zwolle singura pînză semnată de I. G. van Cuylenburch, „De luttekepoort, in Zwolle“, ne dăm seama că execuția este a unui diletant, iar coloritul mai șters.

și albul strălucitor al gulerului și șorțului tinerei femei — în acest tablou magistral apar toate calitățile, dar și unele părți slabe, ale artistului. Caracteristice pentru maniera sa sînt extremul racursiu al canatului ferestrei prevăzute cu mici vitralii și „natura moartă“ din prim plan, alcătuită din obiecte adunate în mod fortuit; la fel de caracteristici sînt însă și zidul de cărămidă, cu micile personaje la fereastră și compoziția lipsită de unitate din pricina abundenței de amănunte. Dar, în linii generale, tabloul este atît de personal și se deosebește atît de puternic de operele celorlalți pictori de gen, încît ne vine greu să înțelegem cum a putut fi atribuit lui de Hooch și lui Metsu — mai recent chiar lui Carel Fabritius.

Tot astfel s-a încercat să se atribuie lui Vermeer tabloul cu un ofițer care își curăță pușca la fereastră (vîndut la Londra — Ilustrația 110). Deși în cazul acesta de asemeni, racursiul puternic al canatului ferestrei cu vitralii, pălăria de fetru cu pene lungi și tapetul de piele ondulată, caracterizează maniera lui van der Burch. Dacă acest interesant tablou a fost pictat într-adevăr de acesta — fapt de care eu nu mă îndoiesc — înseamnă că tot el este autorul unei pînze mult discutate aflate la National Gallery din Londra „Paharul cu vin refuzat“ (Ilustrația 111); ea a fost atribuită pe rînd lui Joan van Noordt, Carel Fabritius, Pieter de Hooch și lui Samuel van Hoogstraten. Apare aici același tapet de piele ondulată, pictat cu o pastă grea. Nu încapă nici o îndoială în privința celor două fermecătoare idile semnate cu monogramul pictorului: una reprezintă o mamă împreună cu un copil stînd în curte, la fereastră, și privind în odaie; a doua ne arată o tînră femeie cu o cană în mînă, într-o curte scaldată de lumina soarelui.

Pe aceste puține tablouri se întemeiază faima lui van der Burch. Printre celelalte lucrări ale pictorului, menționăm cîteva plăcute scene de

gen, ale căror motive amintesc de tablouri din perioada mijlocie a lui Pieter de Hooch, de care se deosebesc însă, în defavoarea lor, prin atitudinea mai stîngace a personajelor și desenul mai imperfect (cele mai izbutite exemplare se află la Muzeul din Detroit și în colecția Oberländer, Reading, PA.). Scenele de cameră de gardă și cu soldați, influențate probabil de primele opere ale lui de Hooch, constituie cele mai slabe lucrări ale acestui eclectic pictor proteu.

Se naște întrebarea dacă merită să evocăm, chiar fugitiv, pe acei pictori minori — și complet lipsiți de personalitate — de scene de societate, care spre mijlocul și în a doua jumătate a secolului XVII, lucrau în umbra marilor maestri. Dar uneori descoperim în cîte un muzeu sau o colecție particulară unele opere plăcute, abil meșteșugite de artiști mediocri ca Michiel van Musscher, Cornelis de Man, Samuel van Hoogstraten, Simon Kick, Cornelis Bisschop etc. ; de aceea vom menționa în treacăt pe cîțiva dintre acești pictori modești.

Drept exemplu îl vom alege pe *Cornelis Bisschop* — născut la Dordrecht, spre 1630, decedat în 1674 — pentru a demonstra imposibilitatea de a situa pe mulți dintre acești pictori olandezi minori, luînd ca criteriu vreo școală locală, vreun motiv pictural favorit sau atelierul vreunui artist celebru care i-ar fi format. Uneori Bisschop prezintă asemănări izbitoare cu concetățeanul său Nicolaes Maes, autor al unui tablou înfățișînd o „Bătrînă citind“ (Galeria din Bruxelles), după care a copiat mai multe amănunte pentru o „Doamnă la oglindă“ (pînză aflată într-o colecție particulară olandeză) ; astfel, ar putea figura eventual printre pictorii școlii de la Dordrecht — dar există oare o noțiune precisă a ceea ce ar fi fost „Școală“ ? Format în atelierul lui Ferdinand Bol, la Amsterdam, Bisschop făcea

parte și din cercul lui Rembrandt, al cărui „Hristos și femeia adulteră“ (datat din 1644 și aflat la National Gallery din Londra) i-a servit drept model pentru un tablou cu același subiect (colecția Reiffers, Luxemburg). În 1630 a executat în maniera lui Gerbrandt van den Eeckhout, un „Mercur și Argus“ (vândut la Amsterdam) care este un tablou tipic pentru școala lui Rembrandt; în schimb, o pânză din 1664, „Iosif și Putifar“ (colecția M. J. Binder, Muzeul din Düsseldorf), cu coloritul ei viguros, amintește oarecum de maestrul din Haarlem ca Salomon de Bray. Portretele sale de grup, țepene, anoste, searbăde, nu ne îngăduie să le legăm de nici o școală bine definită, fiindcă, chiar în perioada de apogeu a artei olandeze, se pictau pretutindeni portrete la fel de proaste. Cele mai bune scene de gen ale lui Cornelis Bisschop ce ne sînt cunoscute sînt, mai mult sau mai puțin, tributare lui Pieter de Hooch. De cînd a fost vîndut la Amsterdam, în 1932, un tablou semnat de pictor, reprodus în lucrarea de față, înfățișînd o femeie care coase (Muzeul din Minneapolis — Ilustrația 113), sîntem îndreptățiți să afirmăm că tot Bisschop este autorul unei pînze cu același subiect, aflată altădată în colecția Marcus Kappel (Berlin) și atribuită pe rînd lui Pieter de Hooch și lui H. van der Burch. Idila reprezentînd pe o tînară femeie care curăță mere pe treptele casei ei (Ilustrația 114) i-a adus lui Bisschop modesta sa faimă. Această operă lipsită de interes își datorează popularitatea nu atît calităților ei picturale, cît faptului că este expusă într-un loc privilegiat în Rijksmuseum din Amsterdam.

Ne cuprinde mirarea auzind că *Cornelis de Man* (Delft, 1621—1706) a petrecut mulți ani la Veneția, Florența și Roma; ce va fi căutat acolo acest filistin și jumătate? Lunga sa călătorie de nouă ani — cu șederi la Paris și Lyon — nu a lăsat nici o urmă în opera sa. În afara unor

interioare de biserici (aflate, între altele, în Muzeele din Leipzig și Darmstadt), ale căror efecte de spațiu și de lumină sînt cu mult inferioare celor ale unor alți pictori din Delft. ca Houckgeest și van Vliet, și a unor scene rustice în maniera lui J. M. Molenaer, Cornelis de Man a pictat îndeosebi scene de gen burgheze, cea mai reușită fiind cea care reprezintă pe un negustor îmbrăcat cu o haină de casă portocalie stînd în fața peretelui vărui, lîngă fereastră, și deschizînd un sertar (colecție particulară, Rotterdam — Ilustrația 115). Tot ceea ce îi conferă pînzei farmec și valoare — agrementul motivului, luminozitatea, limpezimea execuției — totul este împrumutat de la tablourile cu astronomi ale lui Vermeer, căruia acest tablou i-a fost atribuit, spre mijlocul veacului al XIX-lea, de către Burger-Thoré, cel ce l-a redescoperit pe Vermeer din Delft. Tablourile în care C. de Man zugrăvește interioare citadine pline de animație se aseamănă destul de bine cu lucrările lui Pieter de Hooch, fără totuși ca să poată fi vorba de vreo imitație deliberată. Caracteristic pentru maniera sa este tabloul tipic mic-burghez în care vedem o femeie șezînd lîngă șemineul în care un băiat aprinde focul, în timp ce soțul ei cîntărește monezi de aur pe o masă (Muzeul central din Utrecht — Ilustrația 116). Pestrițătura lambriului din lemn de stejar, față de care de Man nutrește o predilecție vădită, și toate celelalte amănunte ale interiorului sînt redată cu o exactitate riguroasă. Tonurile cenușii, brune și castanii sînt aplicate cu dibăcie și iscusință, dar le lipsește prospețimea. Desigur, omul își stăpînea „meșteșugul“ perfect — totuși, din corectitudinea exagerată a desenului și a execuției picturale se naște numai un nesfîrșit plictis. Nicăieri nu se manifestă atît de exemplar lipsa de temperament și totodată pricepera tehnică a acestui artist ca în pînzele înfățișînd : trei geografi (Kunsthalle, Hamburg), o pereche jucînd șah (Muzeul din Budapesta), un

savant studiind globul, căruia jupîneasa îi înmînează o scrisoare (Muzeul din Marsilia).

În opera lui *Michiel van Musscher*, care s-a născut la Rotterdam, în 1645 și a murit la Amsterdam în 1705, sînt foarte rare scenele de interior burgheze, zugrăvind împrejurări banale din viața de toate zilele. Domeniul său erau portretele înfățișînd modelul în mediul său familial și profesional. Portretele sale de pictori în atelierul lor se bucurau de o deosebită popularitate. Prin delicatețea execuției și profunzimea observației, portretul pictorului de marine Willem van de Velde cel Tânăr, surprins la șevalet, înconjurat de schițe împrăștiate prin atelier, este o adevărată capodoperă (altădată în colecția contelui de Northbrook, Londra). Popularitatea lui van Musscher nu se datora numai portretelor lui de pictori, el a executat și numeroase portrete de personaje princiare, după cum dovedește un inventar casnic întocmit în 1669. El pare a-l fi pictat pînă și pe țarul Petru I în timpul șederii acestuia în Olanda, deoarece sînt menționate portrete ale suveranului și ale însoțitorului său, căpitanul Lefort, din Geneva. La moartea artistului s-au găsit creanțe pentru sume considerabile ce urmau a fi trimise nu numai de la Frankfurt pe Main, ci și, între altele, din îndepărtatul Reval.

Se spune că maestrul lui van Musscher au fost Abraham van Tempel, un portretist apreciat, întîi la Leyden și apoi la Amsterdam, care poate fi comparat cu Bertholomeus van der Helst; apoi Adriaen van Ostade și Gabriel Metsu. Un eori îl lua drept model și pe Gerard ter Borch, după cum dovedește portretul unei doamne care citește o scrisoare, avînd lîngă ea pe un paj negru (tablou vîndut altădată de un anticar berlinez). În 1669, artistul pictează la Amsterdam o scenă de tîrg cu o precupeată și o bucătăreasă stînd de vorbă pe un pod; aici recunoaște influența lui Nicolaes Maes

(tablou aflat odinioară în colecția Dreesman, Amsterdam). Iată acum două frumoase scene de interior ce amintesc de maniera lui Pieter de Hooch; o gospodină se sfătuiește cu jupîneasa, care urmează să facă piața (colecția Webeel, Hamburg); o mamă cosind, înconjurată de soțul și de fetița ei (colecția Mandel, New York). O dată chiar Michiel van Musscher a încercat să-l imite pe Vermeer din Delft, inspirîndu-se, pînă în cele mai mărunte detalii, de tabloul de atelier aflat la Galeria Czernin, (Viena) pentru a reprezenta pe un pictor care execută portretul unui tînăr. Pinza aceasta, care aparține unui colecționar din Basel, este mai mult interesantă decît reușită. Dacă mai adăugăm că portretele sale tîrzii sînt executate în stilul baroc din ultimii ani ai secolului XVII, s-ar putea crede că van Musscher nu a fost toată viața decît un imitator servil al celor mai felurite stiluri și tehnici. Spre surprinderea noastră însă, caracteristica „à la van Musscher“ nu reprezintă o formulă vagă, ci o noțiune precisă care înseamnă: duritate și asprime a coloritului sec, acuitatea desenului tăios, meșteșug desăvîrșit. Calitățile temeinice ale acestui pictor prin excelență burghez conferă valoare pînă și ultimelor sale portrete în stilul baroc, cele mai izbutite fiind cel, plin de maiestate, al unui tînăr și elegant violonist cu privirea trufașă (Muzeul din Varșovia)¹, și amuzantul portret al Comisarului Statelor Generale la Alger (datat din 1687; Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 117).

Nimeni nu a întruchipat mai perfect decît *Samuel van Hoogstraten* (Dordrecht, 1627—1678) tipul pictorului erudit, foarte citit, nutrind interese multiple, care, nefiind un artist autentic, este totuși un meșteșugar cu multă

¹ Deși, după unii experți, „Violonistul“ nu ar fi de van Musscher, eu îmi păstrez convingerea că tabloul îi aparține lui.

rutină. Fapt caracteristic, van Hoogstraten a scris, pe lângă piese de teatru, un tratat de teorie a artei „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst“. Apărut la Rotterdam în 1678, tratatul, supraîncărcat cu o emfatică pseudoerudiție, își păstrează totuși un anumit interes prin faptul că cuprinde o mulțime de date biografice despre artiști neerlandezi contemporani.

Ca pictor, Samuel van Hoogstraten s-a folosit în mod abuziv de neîntrecuta sa îndemînare tehnică pentru a produce extraordinare trucaje optice. El a construit, între altele, stereoscoape care permit vederii să pătrundă într-un interior olandez. Uluitoarea iluzie de spațiu este obținută datorită așezării în diagonală a doi sau trei pereți laterali pictați și a unei plăci de sticlă folosită ca reflector de lumină. În Muzeul Bredius din Haga, a fost desfăcut un asemenea stereoscop, iar pereții laterali pictați acoperă azi gaura în locul unei foste sobe dintr-o dependință. Fapt ciudat, într-una din sălile principale ale Galeriei Naționale din Londra a fost instalat un asemenea stereoscop al lui Hoogstraten, care, înconjurat de opere de artă admirabile, îi încântă pe vizitatori.¹

Aflăm că la el acasă, Hoogstraten așezase scînduri tăiate cu ferăstrăul pe care pictase în „trompe-l'oeil“ pantofi, fructe și alte obiecte, creînd o iluzie optică perfectă ce îi amăgea pe vizitatorii săi ; astfel pare inimaginabil ca acest meșteșugar calculat, dornic să obțină efecte ieftine și lipsite de gust, să fi fost, în tinerețea sa, timp de șapte ani, elevul lui Rembrandt. În timpul acestor ani de învățătură la Amsterdam — de la 1641 la 1648 — Hoogstraten a imitat, în nenumărate desene, scrisul și sem-

¹ Stereoscopul de la Muzeul Bredius din Haga i-a fost atribuit și lui Pieter Janssens Elinga ; execuția, prea dură și rigidă, nu poartă pecetea sa, și, dealtfel, el nu poate fi autorul unei jucării atît de lipsite de artă. Muzeul din Detroit posedă un al treilea stereoscop al lui Hoogstraten prin care se vede o încăpere cu o coloană înaltă, și o natură moartă în prim-plan.

nătura maestrului într-un mod atît de abil, încît abia cele mai recente cercetări au putut restitui elevului ceea ce nu-i aparținea lui Rembrandt.

Tablourile executate de Hoogstraten în timpul studiilor la Amsterdam sînt lucrările sale cele mai frumoase și de preț. „Rembrandtienne“ în cel mai bun înțeles al cuvîntului, sînt cele două autoportrete, pline de vioiciune și prospețime, pictate cu o pastă deosebit de onctuoasă (datate din 1644 și 1645, ele se află la Muzeul Bredius din Haga). Trebuie privit cu respect și tabloul din 1644 (la Muzeul din Rotterdam) reprezentînd pe un tînăr care citește la masa sa de lucru, pe care se află, în afară de cărți, un cap de mort și o lumînare pe punctul de a se stinge — simboluri ale deșertăciunii (Ilustrația 118). Pe lîngă opere pătrunse de atîta gravitate, artistul a executat, în aceeași vreme, studii pentru portrete de tineri și moșnegi. Busturile se reliefează pe fundalul întunecat și sînt învelite de lumina lividă ce le cade tangențial pe față, astfel încît fruntea și, parțial, și ochii sînt umbriți de un fel de tocă. Moliciunea poroasă a formelor, destrămarea materiei, tonalitatea palidă, expresia sentimentală deosebesc net asemenea portrete de cele ale lui Rembrandt — căruia totuși, i-au fost uneori atribuite.

În 1651, artistul întreprinse o călătorie la Viena, unde împăratul Ferdinand al III-lea manifestă un asemenea entuziasm față de exercițiile sale tehnico-picturale, încît îi oferi, după doar cîteva luni, un lanț și o medalie de aur pentru o natură moartă realizată printr-un sistem de iluzie optică. În Muzeul de Istoria artei din Viena se mai pot venea și astăzi două tablouri pictate în acea vreme: o vedere a curții interioare a palatului imperial cu aripa zisă a Împărătesei Amalia, și portretul, de mărime naturală, al unui moșneag bărbos care privește printr-o fereastră din sticlă bombată. Platitudinea seacă a acestor două

pânze naturaliste le lipsește pe acestea de orice farmec pictural.

În 1662, Samuel van Hoogstraten împreună cu soția sa — cu care se căsătorise la Dordrecht, în 1656 — pleacă la Londra, unde rămase patru ani. Triumful reputat acolo nu s-a datorat numai artei sale de portretist, ci și truajelor lui optice ; i s-au comandat tablouri cu arhitecturi de mari proporții, spre împodobirea pereților somptuoaselor palate (Ilustrația 119). Mai multe din aceste „săli“ puse în stilul Renașterii, cu efecte de perspectivă sofisticate, pe care Samuel Pepys le menționează, încă din 1663, în „Jurnalul“ său, atât de interesant din punct de vedere cultural-istoric, se mai află și astăzi în colecții particulare engleze. În 1903, istoricul culturii Karl Voll a reprodus, în culegerea sa „Capodopere ale Galeriei Regale din Haga“, ceea ce el numea „o operă de artă deosebită și de primul ordin“, care se mai putea vedea la începutul secolului nostru, la Mauritshuis din Haga : un tablou înalt de trei metri reprezentând o sală cu coloane, prin care umblă o doamnă citind o scrisoare ; pictorul îl pictase pentru propria sa casă din Londra. Douăzeci de ani mai târziu, uriașul și atât de plicticosul tablou era surghiunit din Mauritshuis și oferit unui muzeu din provincie. Cîte „capodopere“ ale secolului XVII nu sînt supuse, încă și astăzi, uluitoarelor schimbări ale gustului și judecăților critice !

Întors din Anglia, Hoogstraten a lucrat la Haga ; din 1671 însă, prezența sa este adesea semnalată la Dordrecht, orașul său natal, unde se află în calitate de director al Monetăriei.

Îmbătrînind, artistul începe să practice pictura de gen, burgheză și autohtonă, și știe să profite de experimentările și lucrările altor maeștri ai picturii olandeze de scene de interior.

El pictează o tînără doamnă, îmbrăcată într-o rochie de saten palid, care deschide și

vîndut în Olanda); ne arată pe cîte un medic vizitîndu-și pacientele (Amsterdam, Rijksmuseum — Ilustrația 120); ne înfățișează cu predilecție tinere mame foarte distinse stînd lîngă leagănul copiilor lor. Dintre aceste pînze, cea mai fermecătoare ni se pare cea de la Muzeul din Springfield (Massachusetts), în care o mamă purtînd o rochie de culoare deschisă și o femeie mai în vîrstă pîndesc trezirea copilului. În fundul acestor odăi, împodobite cu tablouri cu rame aurite, nu lipsește niciodată o ușă strîmtă ce dă în afară sau într-o încăpere alăturată. Tablourile acestea anoste, dar care, totuși, se numără printre cele mai izbutite ale unui pictor atît de celebru odinioară, au un colorit extrem de șters: galben stins, verde străveziu, alb livid, roșu palid.

Nu ne poate surprinde faptul că nu a existat vreo „mișcare de la Amsterdam“ în pictura olandeză de scene de gen și de interior, deoarece nimic nu le era mai străin lui Rembrandt și celor mai fideli discipoli ai săi, decît „pictura de gen“¹. Gabriel Metsu, a cărui artă și-a atins apogeul abia la Amsterdam, aparținea școlii de la Leyden, iar Pieter de Hooch, care și-a pictat ultimele tablouri la Amsterdam, celei de la Delft. Cele mai bune pînze ale lui Barent Graat (1628—1709), delicat pictor de gen din Amsterdam, acele gingașe „scene de moravuri“ și elegante portrete de grup cu cîte o casă sau grădină ca fundal, ne permit să vedem în el un Gonzales Coques olandez, iar uneori îl putem asemui cu pictorul de gen Jacob Ochtervelt din

¹ Singura excepție, în afară de Nicolaes Maes, o formează, în această privință, printre elevii serioși ai lui Rembrandt, Gerbrandt van den Eeckhoot. El a pictat scene de cameră de gardă, ce amintesc de operele de debut ale lui Gerard ter Borch, precum și scene de societate elegante avînd ca decor cîte o odaie sau terasă, uneori asemănătoare cu tablouri tîrzii de Pieter de Hooch, dar al căror colorit are mai puțină transparență (v. ilustrațiile 331—332).

Rotterdam. În scenele de societate cu totul nemişcate — atât prin subiect, cât și prin execuție — ale lui Gerard Pietersz van Zij (Amsterdam, 1619—1665), un elev al lui van Dyck, apar unele trăsături ale artei frumoase. Dar Jacob van Loo ?

Născut în orașelul Sluys (Zeeland) în 1614, *Jacob van Loo* a lucrat la Amsterdam, din 1642 la 1661. Amplele sale compoziții mitologice și senzualele lui nuduri feminine trădează obârșia sa din zona de frontieră flamandă a Olandei de sud. Numai o femeie cu adevărat divină poate avea mândrul trup al Dianei din tabloul de mari proporții, aflat la Braunschweig („Diana cu nimfele“ — Ilustrația 121). Din aceeași senzualitate izvorăște portretul-bust de mărime naturală al unei femei goale (Luvru, Paris). Pe de altă parte, câtă grație în grupul „Paris și Enona“ de la Galeria din Dresda ! Aproape lascivă pare femeia goală, surprinsă din spate în clipa când se urcă în pat, și care ne privește peste umăr cu un zîmbet seducător (Muzeul din Lyon).

Cînd privim portretele sale de grup cu personaje mici, cam prea prozaice și lipsite de avînt, ce se aseamănă într-atît cu cele ale lui Thomas de Keyser, încît acestuia îi fusese atribuit odinioară portretul „Familiei Meebeck Cruywaghen“ (Rijksmuseum, Amsterdam), precum și o idilă sentimentală cu o mamă și doi copilași (Galeria din Berlin — Ilustrația 122), atunci ne este cu neputință să ne închipuim că artistul care a semnat aceste portrete și duioase scene de gen a fost și autorul decorativelor compoziții mitologice — și un ucigaș. În 1661, Jacob van Loo a fost surghiunit „pe veci“ din Olanda pentru că omorîse pe un om în cursul unui conflict. Refugiat la Paris, el deveni încă din 1663 membru al Academiei. A și murit acolo, în 1670, lăsînd o posteritate de numeroși pictori, care aparțin cu toții artei și culturii franceze, și dintre care Charles-André van Loo (pe care Voltaire îl așeza pe

aceeași treaptă ca pe Raphael!) a rămas cel mai ilustru.

Tabloul înfățișînd pe o mamă ce-și alăptează pruncul (Galeria din Berlin) vădește te-meinice calități picturale și constituie o excep-ție printre scenele de interior semnate de van Loo, care toate zugrăvesc moravuri foarte li-bere. Astfel, de pildă, o pînză din colecția unui amator berlinez ne arată cum două prostituate se ceartă pe banii primiți, în timp ce o a treia, aflată încă în pat, urmărește discuția cu interes profesional. Cele mai remarcabile zu-grăviri de petreceri muzicale, jocuri de cărți și așa-numitele „Perechi de îndrăgostiți“, se află la Mauritshuis (Haga), Provinzialmuseum (Bonn) și în colecții particulare germane (Ilus-trația 123). La 2 iunie 1937, a fost vîndut la Sotheby (Londra), cu prilejul licitației colecției Principelui Radziwill, perechea acestui tablou : „Petrecere cu joc de cărți“. La Ermitaj (Le-ningrad) se pot admira două scene de gen de Van Loo, ajunse la celebritate : o scenă de pro-xenetism, cu două perechi și o femeie torcînd, pare aproape nevinovată, ba chiar plină de bonomie ; în secolul trecut, titlul ei — „Fata prost păzită“, — i-a oferit unui compozitor ideea unui balet cu același titlu ; a doua pînză reprezintă o petrecere muzicală sub o arcadă de grădină (Ilustrația 124). Amîndouă tablou-rile, de același format, au fost cumpărate de Ecaterina a II-a ; pesemne sînt tablouri geme-ne, deși scena muzicală se deosebește de cea de proxenetism printr-o concepție mai grațioasă, o execuție mai liberă și tonalități argintii mai delicate.

Se poate afirma fără teama de a greși că marele tablou reprezentînd o fabrică de măr-gean de sticlă a fost executat de artist abia la Paris (Ilustrația 125). Într-adevăr, de cîte ori privim această pînză la Muzeul din Copenhaga, evocăm fără voie școala lui Le Nain. Acest tablou ciudat care ne înfățișează, într-un atelier întunecos, pe stăpînul fabricii și pe muncitorii

lucrînd la creuzete, nu poate fi comparat cu nici o altă operă a picturii olandeze din secolul XVII; în schimb, alegerea acestui motiv neobişnuit se datorează poate influenţei exercitate de „Fierăria“ lui Louis Le Nain.

În mijlocul veacului al XVII-lea, Amsterdam era nu numai un oraş mare, ci una din puţinele metropole din lume cu bogate schimburi internaţionale. De aceea ezităm să-l caracterizăm pe *Esaias Boursse* drept autor de scene de interior şi societate din Amsterdam, deşi acolo s-a născut în 1631, acolo a fost crescut, acolo şi-a pictat majoritatea tablourilor; de asemenea, nu este exclus, să-l fi frecventat pe Rembrandt. În paşnicele cămine pictate de Boursse nu pătrunde nici un zgomot al marelui oraş. În aceste odăi confortabile, parcă ale unui orăşel de provincie, mamele îşi văd de copiii de leagăn, femeii bătrîne se încălzesc la focul vetrei, tatăl de familie îşi fumează luleaua lângă şemineu, bucătăresele curăţă cartofi în bucătărie sau adorm făcînd treabă — cîte şi mai cîte motive nevinovate. (Tablouri caracteristice se află în Muzeele din Berlin, Amsterdam, Strasburg, Bonn, în colecţia Wallace din Londra şi în colecţii particulare din München). Aceleaşi orăşele de provincie ni le evocă cîte o curtică, cîte un colţişor de casă dărăpănată unde se joacă copii făcînd băşici de săpun, o zarzavagioaică aşezată printre grămezi de vechituri, femeii bătrîne spălînd rufe la uşa casei (asemenea tablouri se află, între altele, în muzeele din Aachen, Berlin, Strasbourg, în colecţia van der Voorm din Rotterdam, altădată la anticari londonezi). Spre uluirea noastră, aflăm că cel ce a pictat aceste odăiţe paşnice, aceste idile pline de sentiment, nu a fost nici pe departe un burghez filistin şi sedentar, ci că, în calitate de aspirant-ofiţer în slujba Companiei Indiilor Orientale, a fost răpus de moarte în 1672, în drum spre Indiile Orien-

tale ; ceea ce dovedește încă o dată cât de ușuratec ar fi să tragem concluzii despre caracterul și condițiile de viață ale autorului din subiectul, forma și ambianța unei opere de artă.

În limitele destul de strîmte ale talentului său, Boursse nu este lipsit de originalitate. În timp ce marii maestri olandezi de scene de interior se străduiesc, în capodoperele lor, să se concentreze asupra necesarului și esențialului pentru a obține opere spațiale pure, Esaias Boursse se simte ispitit să picteze haosul odăilor dezordonate și pitoreasca dărăpănare a cîte unei curtici. Uimitoare — dar și caracteristică pentru multe lucrări ale sale — este predilecția artistului pentru paturi răvășite (Ilustrația 126). Pe cîte un scaun, împătorește mereu aceleași perne, cearceafuri vărgate, pături de lînă. În ciuda înclinației sale pentru pitoresc și tot ce amintește de natură moartă, Boursse nu avea simțul rafinamentului coloristic. Tonalitatea de bază rămîne un brun roșcat, din care se ivesc uneori galbenul de pucioasă, griul deschis și albastrul întunecos.

Ar fi o îndrăzneală prea mare să încercăm să stabilim o evoluție logică a unei cariere timpuriu întrerupte : de la Boursse nu ne sînt cunoscute decît vreo douăzecișidouă de pînze, iar ultima sa operă, „Torcătoarea“ (Rijksmuseum, Amsterdam), a fost pictată de el la vîrsta de treizeci de ani. Totuși, tablouri mai mature ca, de pildă, „Femeia cosînd lîngă vatră“ (Muzeul din Berlin), trădează tendința pictorului de a le concepe mai metodic. Tendința aceasta se vedește în „Torcătoarea“ pictată la Amsterdam în 1661. Deși rămîne fidel obiceiului de a-și așeza personajele la peretele lateral, Boursse, între timp, a învins a sa „Horror vacui“ și a renunțat la nenumăratele sale accesorii, ne arată, în prim plan, în astfel de pînze, cîte o suprafață goală pe lespezile sau scîndurile căreia se pierde lin o lumină difuză.

Nici un pictor de gen olandez nu a exercitat o influență atît de puternică și durabilă ca Gerard Dou, la Leyden, cu stilul său „miniatural“. Am consacrat un capitol întreg elevului său cel mai remarcabil, Frans van Mieris cel Bătrîn. Fiind prea lipsiți de originale și însemnătate, elevii și imitatorii săi minori — Abraham de Pape, Adriaen van Gaesbeeck, Jan Andriesz van Staveren, Jacob van Spreeuw, Bartholomäus Maton, Louis de Moni etc. — nu merită un studiu mai amănunțit. Vom menționa în treacăt doar doi pictori ale căror tablouri, atît prin calitățile lor cît și prin lipsa de originalitate a motivelor tratate, se aseamănă într-atît cu opera lui Dou, încît nu se pot deosebi de acestea : Pieter van den Bosch și Dominicus van Tol.

Pieter van den Bosch s-a născut în același an ca Dou — 1613 și și-a petrecut toată viața la Amsterdam, orașul său natal ; așadar nu a putut fi elevul maestrului de la Leyden. Dar nu s-a mulțumit să imite motivele acestuia, a preluat întocmai și metoda sa. Începînd din anul 1645, van den Bosch a intrat, în schimbul unui onorariu anual de 1200 de florini, în slujba colecționarului Martin Kretzer, din Amsterdam, cu obligația de a munci pentru el de la ora șapte dimineața pînă la amurg. Pe lîngă naturi moarte searbede — căpățîni de varză, o puțină, un felinar și tot felul de obiecte de alamă și de cositor alăturate cu grijă, pe cît de monotone prin colorit, pe atît de plicticos executate — artistul a pictat scene de interior fermecătoare, în care a redat cu brio ustensile de bucătărie și obiecte metalice. Pînze caracteristice se află în Muzeele din Basel („Tînără femeie la șemineu“), Londra („Bucătăreasă spălînd vasele“), Berlin („Servitoare curățînd ustensile de bucătărie“ și „Cămara“ — Ilustrația 128).

Dominicus van Tol (1631—1676), nepotul și elevul lui Gerard Dou, imită, ce-i drept, pînă în cele mai mici detalii, compozițiile unchiului

său, dar rafinamentul său pictural face uneori din el egalul maestrului. El ne arată bucătărese, negustori de pescărie și alte personaje asemănătoare în cadrul unei ferestre prin care zărim cîte un mic grup de personaje scăldate de lumina soarelui în mijlocul camerei, (Galeriile din Kassel — ilustrația 129 — Leningrad și Dresda posedă exemplare remarcabile).

Numele lui *Isaac Koedijck* (spre 1616—1668), din Leyden, fiind evocat încă și astăzi destul de frecvent în lucrările de istoria artei, îl vom menționa și noi. De felul lui era negustor și astfel întîmpina adesea greutăți financiare ; în 1651, împreună cu familia sa, a plecat — sau a fugit — la Batavia. Acolo îl pîneau alte nenorociri. În 1657 a fost suspendat dintr-o funcție comercială importantă sub pretextul că nu se cuvenea ca un om care, în patrie, era amenințat de faliment să ocupe un post de vază în colonii. Iar cînd Marele-Mogol Șah Djahan l-a chemat la Agra în calitate de pictor, i s-a interzis să răspundă invitației, o asemenea situație fiind nedemnă de un european. Datorită combativității sale și capacităților lui profesionale, în cele din urmă i s-a încredințat lui Isaac Koedijck, în 1659, misiunea de a readuce în Olanda flota din Batavia încărcată cu prețioasa recoltă a anului 1659. După întoarcerea sa, a trăit și a lucrat ba la Haarlem, ba la Amsterdam.

Lunga sa ședere în India — nu ni s-a păstrat, după cîte știu, tablouri pictate în colonii — schimbase radical concepția sa despre artă, deși în alt mod decît ne-am fi așteptat. Tabloul de mărime naturală, „Tobie și Îngerul“ (datat din 1662, Muzeul Episcopal din Haarlem), cu imaginea naturalistă a vigurosului efeb care a pozat pentru înger și plasticitatea formelor, formează cel mai izbitor contrast cu interioarele mic-burgheze și de format mic pictate de artist înaintea călătoriei sale. Acestea din urmă sînt reci, corecte și nespuse de anoste. Nuanțele

mohorîte de galben și brun generează monotonie, iar atitudinile personajelor trădează stîngăcie. Cel mai agreabil dintre tablourile artistului — un băiat mîncînd nuci dintr-o farfurie — este cel mai apropiat de maniera lui Gerard Dou, împreună cu o natură moartă de o execuție deosebit de migăloasă (pînză aflată odinioară într-o colecție particulară berlineză). Mai seci par a fi alte tablouri, ca „Proba cu unghia“ (1648), pe care o reproducem în volumul de față și din care există mai multe variante executate de artistul însuși (colecția van Alst, Hoevelaken ; Ilustrația 130).

Pieter Cornelisz van Slingeland (1640—1691), din Leyden, căruia, cu 130 de ani în urmă, John Smith i-a făcut cinstea să-l cuprindă în marele său catalog al „celor mai de seamă“ pictori olandezi, este considerat, în zilele noastre, doar ca un epigon iscusit al maestrului său Dou, pe ale cărui motive favorite le repeta mereu. Dintre scenele sale casnice, situate într-un mediu umil, numai „Familie de țărani făcînd muzică“ (Amsterdam, Rijksmuseum) este un tablou agreabil, pentru că execuția este mai vie, mai colorată, mai plină de gust decît în celelalte scene de interior mic-burgheze și țepene ale artistului. Scenele de gen, cărora Slingeland le dă drept decor interioare burgheze, îi permit pictorului să-și manifeste sub aspectul cel mai fericit bucuria pe care i-o inspiră tot ceea ce este gingaș, delicat, scînteietor și pestriț. În afara unui tablou intitulat : „Cîntăreață la pian“ atribuit odinioară lui Dou, Galeria din Dresda posedă două pînze, surprinzător de izbutite, ale artistului : „Cățelul lipsit de simțul muzicii“ (datat din 1672) și „Vînzare de păsări la fereastră“ (datat din 1672 sau 1673. Ilustrația 131). Trebuie însă remarcat că tot ceea ce constituie farmecul acestor tablouri plăcute, provine, de fapt, de

la alți artiști. „Cățelul lipsit de simțul muzicii“ ar fi de neconceput fără modelele lui Frans van Mieris. Gospodina blondă îmbrăcată în tonuri de alb, carmin și portocaliu, precum și execuția minuțioasă a interiorului din „Vînzarea de păsări“ ne amintesc de Metsu, deși tabloul lui Slingeland este pictat cu trăsături mai fine și un colorit mai deschis. Aceluiași gen îi aparțin, printre altele, tablouri de o execuție mai slabă, ca „Mama cosînd la fe-reastră“ (Pinacoteca din München) și „Femeia făcînd dantelă“ într-un interior înșorit (Buckingham Palace, Londra — Ilustrația 132). Aici, ca și în atîtea alte pînze ale lui Slingeland, este supărător zîmbetul forțat și atitudinea stîngace a modelului, care îi aruncă pictorului o privire sfioasă pe furiș.

De P. C. van Slingeland cunoaștem, de asemenea, o serie de mici portrete tratate ca miniaturi, care, aidoma scenelor sale de gen cu un singur personaj, pot fi deosebite cu ușurință de tablouri asemănătoare de Gerard Dou prin paloarea tenului și culoarea izbitor de închisă a ochilor. Printre cele mai reușite portrete de personaje pictate în confortabilul lor interior, se află portretul de familie al lui Meermann, primarul orașului Leyden (Paris, Luvru) și cel al unor soți făcînd muzică (altădată în colecția J. Walther, Londra). Strălucita lor tehnică face din ele opere remarcabile, chiar dacă astăzi nu mai sîntem sensibili la rafinamentul exagerat al acestei arte „miniaturale“.

Deși pictori de scene de interior și de societate de valoare unor Pieter de Hooch, Jacob Ochtervelt și Ludolf de Jongh erau originari din Rotterdam, orașul lor natal nu i-a putut reține pentru totdeauna. Din acest punct de vedere, *Hendrick Martensz Sorgh* (1611—1670) este singura excepție. Pictorul acesta excelent și înzestrat cu daruri felurite a executat cîteva marine fără pretenții, care redau cu subtili-

tate atmosfera unei zile înnorate pe malul Mării Nordului (la Muzeele din Amsterdam și Leningrad, și odinioară în colecția Gumprecht, Berlin). Mai numeroase sînt scenele sale rustice, ale căror tonalități blonde și fluiditatea execuției ne amintesc că Rotterdam se află lângă granița flamandă. Privindu-le, ni se pare verosimilă afirmația lui Houbraken că Sorgh ar fi fost elevul lui David Teniers. Cele mai nereușite lucrări ale artistului sînt tablourile de gen ce tratează motive tipic olandeze. Pînă și în cea mai cunoscută scenă de acest fel — un personaj cîntînd din lăută, la masă, cu soția sa într-o loggie — ne supără atitudinea afectată a modelului și paloarea dulceagă a coloritului (datînd din 1661, Rijksmuseum, Amsterdam). În schimb, Hendrick Martensz Sorgh a făcut capodopere din admirabilele sale tablouri cu tîrguri de pescărie și de zarzavat pe malul unui canal din Rotterdam (Muzeele din Amsterdam, Basel, Kassel, Dresda, Rotterdam și în colecții particulare germane — Ilustrația 133). Dragostea cu care au fost executate aceste scene de tîrg ne face să simțim că pictorul era familiarizat cu mediul acesta. Căci Sorgh nu era numai pictor, ci și comandantul unei linii de navigație comercială dintre Rotterdam și Dordrecht. Cu cît realism sînt redați peștii și coșurile pline cu zarzavat și fructe ! Cît de fermecătoare este zugrăvirea unei bucătărese de casă bună ! Cu cîtă pătrundere este surprinsă convorbirea dintre precupeața bătrîna, un pescar și o gospodină ! Portretele mai mici cu un singur personaj și cele de grup fac excepție în opera lui Sorgh. Cu atît mai uimitor ni se pare, așadar, faptul că tocmai în domeniul acesta a creat o capodoperă a cărei distincție amintește de Gerard ter Borch ; portretul unui tînar cavaler, îmbrăcat într-un elegant costum cenușiu și proptit de masa sa de lucru (altădată în colecția E. Beith, Londra, tabloul se află azi într-o colecție particulară germană. Ilustrația 134).

Această scurtă trecere în revistă se încheie cu *Jacobus Vrel*, a cărui apartenență la Școala de pictură olandeză rămîne incertă. Împrejurările vieții acestui artist modest au rămas obscure ; din cele aproximativ 30 de tablouri ce ne-au parvenit, singurul datat este cel reprezentînd o odaie în care o femeie, văzută din spate, privește prin fereastră pe stradă. Tabloul acesta, datînd din 1654 (Muzeul de Istoria Artei, Viena) este menționat încă în inventarul colecțiilor arhiducelui Leopold Wilhelm, guvernatorul Țărilor-de-Jos spaniole pînă în 1656. Pictat cu doi ani mai înainte, tabloul a fost, pe semne, cumpărat de arhiduce la Bruxelles curînd după ce fusese terminat, fapt din care putem deduce că, la acea epocă, Jacobus Vrel era un pictor de vază, și nicidecum un începător. În două din vederile lui de stradă apar capucini (colecția McIlhenny, Philadelphia, colecția Wadsworth Atheneum, Hartford), iar unele din interioarele sale cu ferestre exagerat de înalte și de strîmte evocă vechile odăi flamande (Ilustrația 139) — astfel nu este exclus ca pictorul să fi fost flamand și să fi trăit pe lîngă Bruxelles. Cercetări în acest sens au fost întreprinse în arhivele belgiene, de către Clotilde Brière-Misme, remarcabilă cunoscătoare a picturii olandeze, dar nu au dat încă nici un rezultat. Istoricul de artă olandez W. Martin, întemeindu-se pe arhitectura străzilor, a presupus că Vrel ar fi lucrat în Westfalia, ba poate că s-ar fi și născut acolo ; Hofsted de Groot, însă, crede că artistul era originar din provincia olandeză Geldern, iar Wilhelm R. Valentin propune ca loc de baștină Friesland sau ținutul Rinului inferior. Toți experții sînt însă de acord pentru a afirma că acest maestru minor ieșit din comun a trăit în provincie, de parte de marile centre de artă olandeze.

Tablourile lui Vrel au un caracter nu numai provincial, ci poartă adesea pecetea dilentanțismului. Numele său neapărînd nici în registrele breslelor de pictori, nici în biografii vechi

de artiști — iar pânzele lui fiind puține la număr — eu presupun că se deda picturii ca amator în timpul său liber. Îndeosebi stîngăcia vederilor lui de stradă pare a ridica mereu întrebarea dacă Vrel nu a fost cumva un „pictor de ocazie“, ca și acei vameși, marinari și pensionari parizieni din zilele noastre, care, cu o naivitate totală și folosindu-se de mijloace primitive, au creat tablouri originale, impresionante prin personalitatea lor.

Aceste vederi de stradă sînt fermecătoare (Ilustrațiile 135 și 136), în pofida greșelilor de tot felul. Le lipsesc precizia și rafinamentul desenului, pe care îi admirăm la piețele vaste, la străzile și canalele pitorești pictate de Jan van der Heyden și Gerrit Berckheydes. Clădirile din pânzele lui Vrel, parcă scoase dintr-o ladă cu jucării, nu sînt masive. Figuranții sînt schițați cu cîteva trăsături pline de stîngăcie. Dar tocmai în această lipsă a oricărei rutine tradiționale constă farmecul acestor tablouri naive. Pictorul intuiește atît de subtil ambi-anța ulițelor strîmte și gloduroase, unde aerul parcă nu se primenește niciodată, redă cu atîta sinceritate aspectul trecătorilor și meseriașilor, încît ni se pare că percepem mirosul străzilor întortocheate, al brutăriilor și măcelăriilor. Nici din punct de vedere coloristic nu există legături între Vrel și vreun alt pictor olandez de arhitecturi. Culorile sale sînt pestrițe și pline de viață. Pe lîngă tonuri albastre, brune, cărămizii și roșu aprins, se disting valori cenușii și trandafirii. Ligheanul de argint, firma unei băi, este redat în mod totodată realist și naiv prin aplicarea unei foițe de aur sau argint.

Cea mai izbutită, din punct de vedere pictural, dintre cele douăsprezece scene de stradă ce ne sînt cunoscute pînă acum, este cea care înfățișează vitrinele deschise ale unei brutării și unei prăvălii cu zarzavat (două variante originale au figurat la expoziția Vermeer care a avut loc la Rotterdam, în 1935). Scene de stradă mai simple, dar la fel de frumoase, se

află în colecții particulare englezești și olandeze, precum și în galeriile din Amsterdam, Oldenburg și Santa Monica (California).

Presupunerea că Jacobus Vrel ar fi fost un autodidact nu este infirmată nici de unele interioare, executate de asemeni parcă de un diletant — de pildă tabloul reprezentând o spălătoreasă în bucătărie, cu o fetiță ghemuită pe podea (colecția particulară, Rotterdam), și cel aflat la Muzeul din Detroit, care ne arată aceeași femeie pieptănînd părul copilului așezat în fața ei. Desenul este lipsit de siguranță, modelarea plată, iar trăsătura brutală, ba chiar grosolană. Totuși, ne impresionează și aici spontaneitatea naivă a artistului. În tabloul aflat la Detroit, încăperea văruiată este absolut goală, cu excepția unei haine atîrnate pe un perete. Dar felul cum silueta, scaldată de lumină, a unui băiețel se reliefează pe ușa întunecoasă și cum se decupează pe peretele alb femeia cu copilul, vădește un instinct rafinat pentru efecte puternice în alb-negru.

Înrudit de aproape cu tabloul din Detroit, este cel ce reprezintă o cameră văruiată goală, în care o bătrînă citește Biblia, în timp ce un băiat curios o privește pe furiș prin fereastră (colecția Henri Schneider, Paris). Tabloul reprodus în lucrarea de față (colecția particulară, Haga — Ilustrația 137) tratează același motiv, dar dovedește un progres tehnic. Fapt surprinzător : ne cuprinde aici o atmosferă deosebit de intimă în ciuda sobrietății trăsăturilor orizontale și verticale, și a durității contururilor, ce se manifestă și în faldurile draperiilor albastru-verzi, ce par a fi trasate cu linia, și în farfuriile ornamentale de pe pereți, desenate parcă cu compasul.

Cele mai frumoase interioare ale lui Vrel aparțin unor muzee belgiene. Muzeul din Anvers posedă tabloul reprodus în lucrarea de față (Ilustrația 138), reprezentînd vizita făcută de o fată tînăra unei femei bolnave culcată într-un alcov ; iar la Galeria din Bruxelles se

poate vedea tabloul în care o femeie, văzută din spate, scotocește într-un sertar, într-o odaie spațioasă, în timp ce un băiețuș așezat lângă ea privește o bășică de săpun ce s-a înălțat pînă la tavan (Ilustrația 139). În această capodoperă, cu care, prin folosirea mijloacelor liniare și cromatice cele mai simple, Jacobus Vrel obține efecte fascinante, nu mai poate fi vorba de diletantism.

Interiorul aflat la Bruxelles este întemeiat pe tonalități ciocolatii ; „Lecția de citire“ (Muzeul din Lille), concepută într-un colorit mai deschis, se aseamănă cu el prin faptul că Vrel a înfățișat și aici o odaie exagerat de înaltă, împărțită prin linii verticale rigide. După o pînză datată din 1654 și aflată la Viena, pictorul va fi executat micul grup de tablouri, înrudite între ele, avînd drept personaj pe o femeie bătrînă cu scufiță albă și un guler larg alb, așezată la cămin : bătrîna, cu spatele la privitor, se apleacă spre foc (Ermitaj, Lenin-grad) ; se odihnește pe un jîlt cu o pernă mare sub cap (altădată în colecția Dr. Liebermann, Berlin. Ilustrația 140), sau mînuiește un vâtrai (Rijksmuseum, Amsterdam). În comparație cu pînzele anterioare, aceste pînze mici par mai întunecate, execuția acuză mai puțină vigoare, iar contururile obiectelor mai puțin acute. Vrel nu-l mai poate seduce pe privitor prin farmecul picturii sau al desenului, ci numai prin duioșia motivului.

HENDRICK AVERCAMP ȘI CERCUL SĂU

Spre surprinderea noastră, reprezentările clasice de peisaje iernatice nu și-au originea nici în Europa de Nord, nici în regiunile alpestre cu zăpezi eterne. Ele provin din Țările-de-Jos de-a lungul coastei Mării Nordului, unde farmecul pitoresc al acestui anotimp a fost descoperit și a devenit tema favorită a multor pictori.

Sub influența climei maritime umede ce se face simțită și cu multe leghe spre interiorul țării, iernile aspre alternează cu altele, când cîmpurile nu sînt aproape niciodată acoperite de zăpadă, când canalele și rîurile nu îngheață; pe de altă parte, nici gerul cel mai cumplit nu dăinuie mai mult de două-trei luni; astfel se explică faptul că specialiștii peisajelor de iarnă nu aveau prilejul, în cea mai mare parte a anului, să descopere, prin observarea nemijlocită a naturii, motive noi și noi variațiuni. Aceasta este, desigur, și explicația unei anumite monotonii a tablourilor lor: mereu aceleași efecte de lumină și de aer, mereu aceleași întîmplări și incidente la patinaj sau la alte îndeletniciri asemănătoare. De aceea nu este întotdeauna ușor să deosebim tablourile cu patinori ale lui Avercamp de cele — uneori identice — ale lui Adam van Breens și Arent Arentsz, sau peisajele iernatice timpurii ale lui Jan van Goyen de cele ale lui Esaias van de Velde.¹

Formatul rotund, învechit, precum și motivul și stilul multor peisaje de iarnă de la începutul secolului XVII, coboară în linie directă din acele cicluri de Luni sau Anotimpuri și din acele tablouri gemene — „Vara“, „Iarna“ —

¹ Se înțelege de la sine că specialiștii peisajelor de iarnă își pictau tablourile în tot cursul anului. Căci, pe atunci, peisajele erau executate în atelier cu ajutorul unor schițe și al amintirii, al unor impresii deosebit de izbitoare; veacul al XVII-lea nu cunoștea „plein-air“-ul. Astfel, unele desene ale peisagistului Lambert Doomer, din Amsterdam (1622—1700), precum și trei frumoase vederi ale Rinului inferior, cu orașul Elten în fund, executate de Albert Cuyp (colecțiile van den Bergh, Wassenaar, Ducele de Bedford, Londra și, odinioară, Secrétan, Paris) ni-l înfățișează pe pictor fără șevalet, doar cu un caiet de schițe pe genunchi. Studii în ulei, de format mic, executate în natură, constituie excepții foarte rare. Ele sînt adevărate perle ale artei olandeze, ca, de pildă, micile vederi cu malul mării, pline de prospețime și naturalețe, pictate de Adriaen și Willem van de Velde (Muzeul Boymans, Rotterdam; colecția Cook, Richmond).

îndrăgite de pictorii și miniaturiști epocilor anterioare. Se cuvine să subliniem faptul că cel mai ilustru maestru olandez din secolul XVI, Pieter Bruegel cel Bătrîn, a anticipat și a depășit în cele cinci peisaje de iarnă ale sale (Muzeele din Bruxelles și Viena ; colecțiile Reinhart, Winterthur și Delporte, Bruxelles) tot la ceea ce, cu o generație mai târziu, Hendrick Avercamp și confrății săi aveau să rîvnească, fără a putea ajunge la intensitatea reprezentărilor sale. În tablourile lor domnește atmosfera voioasă a unei învălmășeli pestrițe de patinori ; în peisajul aflat la Viena, în care apar vînători ce se întorc acasă, Pieter Bruegel cel Bătrîn a știut însă să evoce melancolia iernii. Sub cerul mohorît, a încremenit pămîntul înzăpezit ; pe crengile despuiate ale copacilor negri stau ghemuite ciorile ; tremurînd de frig, o haită de cîini istoviți abia se mai tîrăște — nici un tablou de Hendrick Avercamp nu restituie o ambianță la fel de melancolică.

Faptul acesta însă este foarte surprinzător, căci Avercamp era mut din naștere și, ca atare, ar fi firesc ca arta sa să fie pătrunsă de accese de melancolie și de o concepție profund pesimistă despre lume.

Născut la Amsterdam în 1585, Hendrick Avercamp era, încă din timpul vieții, cunoscut de cercurile de artiști și colecționari sub porecla „De stomme van Campen”¹. Cînd a împlinit vîrsta de numai un an, părinții săi s-au întors de la Amsterdam la Campen. Aici i se încredință farmacia municipală tatălui său — om foarte învățat, pe care actele publice din

¹ „Mutul din Campen” (în olandeză). Nu se știe cu siguranță dacă el a fost și surd, după cum s-a afirmat adesea în date biografice ulterioare. Contemporanii îl evocau numai sub porecla „De Stomme”. El putea să se iscălească fără greutate, iar pe timpul său nu existau metode de educare a surdo-muților — fapt ce ne îndeamnă să credem că un mut care ar fi fost și surd nu ar fi fost în stare să învețe să scrie și să citească.

Amsterdam îl califică drept profesor și farmacist și care exercită și profesia de medic. După moartea sa timpurie — ciuma îl răpuse în 1603 — văduva sa preluă farmacia, dar cu beneficii mai modeste. Fiul ei mut rămânând necăsătorit, nu a părăsit probabil niciodată casa părintească din Campen. În ultimii ani ai vieții, el fiind bolnav și avînd nevoie de îngrijire, mama sa îl menționează în testamentul său pe „bietul“ Hendrick cu multă dragoste și grijă. Cîteva luni după moartea sa, Hendrick Avercamp o urmă pe mama sa în mormînt (mai 1634).

Deși infirmitatea sa reducea mult viața sa mondenă și libertatea sa de acțiune, după moartea tatălui său, Avercamp petrecu cîteva ani la Amsterdam pentru studii. Acolo a locuit în casa lui Pieter Frans Isaacs, un portretist și pictor de scene istorice dintr-o familie originară din Haarlem, dar născut în Danemarca; tablourile acestuia, în măsura în care le cunoaștem, nu par a-l fi influențat în nici un fel pe tînărul Avercamp. Cînd Isaacs, care avea și o agenție de opere de artă, s-a întors în Danemarca, Avercamp i-a cumpărat desene în valoare de nouă florini.

Înainte de anul 1613, Hendrick Avercamp a efectuat fără îndoială o călătorie, care l-a dus pînă la Mediterană, căci există cinci desene executate de el înfățișînd maluri stîlcoase și case de stil italianesc, precum și portretul unui pelerin care se roagă pe un dîmb, la picioarele unei cruci (Cabinetele de stampe din Berlin și Amsterdam; colecția Sessler, Philadelphia; altădată în colecția F. Lugt, Haga. Cel din urmă desen poartă o notă manuscrisă a proprietarului necunoscut care, în ianuarie 1613, l-a cumpărat la Campen chiar de la Avercamp). Poate că, în timpul acestei călătorii, artistul a executat desenul — nesemnăt și nicidecum caracteristic pentru stilul său — reprezentînd o mare furtunoasă cu corăbii mari și un delfin,

care îi este atribuit (Cabinetul de Stampe din Berlin).

Fecunditatea lui Hendrick Avercamp ca desenator fiind cu totul ieșită din comun — numai colecționarul de marine și de opere de artă van de Cappelle poseda aproape 900 desene făcute de el! — numărul restrâns de lucrări executate în timpul călătoriei sale (care, desigur, s-a limitat la litoralul Mediteranei), ne îngăduie să credem că nu a fost vorba decît de o croazieră improvizată și de scurtă durată.

Nu se știe la care pictor Avercamp și-a făcut studiile — nu se știe măcar dacă acestui tînăr mut i s-a oferit prilejul să învețe.

Dintre puținele tablouri datate ce ni s-au păstrat, primul a fost pictat de artist în al douăzecișipatrulea an al vieții sale. Desenele datate de el însuși au fost executate abia în 1617 și 1623. Dar, chiar dacă nu ar fi datate, am putea recunoaște aceste lucrări timpurii după tehnica primitivă și costume. Bărbații poartă pantaloni bufanți foarte largi care îi obligă să crăcănească picioarele cînd patinează, iar femeile, învăluite în mantii de doliu negre trase peste cap, arată, văzute din spate — și în lucrările de tinerețe ale lui Avercamp, mai toate personajele sînt înfățișate din spate! — ca niște pinguini în mers. Coloritului îi lipsesc pete de culori vii, trăsăturile sînt dure, desenul fără urmă de finețe.

Înainte de anul 1603 — adică înaintea anilor de studiu la Amsterdam — a fost pictată probabil o scenă de iarnă stîngace, reprezentînd învîlmășeala veselă a patinorilor dintr-un sat; se vede că este vorba de pînza unui diletant care nu a fost format, dar nici deformat, de vreun maestru (Expoziția de peisaje de iarnă olandeze, Goudstikker, Amsterdam, 1932; catalog Nr. 8, semnat cu un monogram).

În timpul șederii lui Avercamp la Amsterdam, trăiau acolo doi dintre cei mai de vază peisagiști flamanzi: Gillis van Coninxloo și David Vinckboons. Fără îndoială, el va fi cu-

noscut și peisajele altor artiști din Țările-de-Jos meridionale, fie în original, fie în reproducerile executate de gravori. Amănunte de mică importanță din pânzele sale — ca, de pildă, șoseaua ce duce în depărtare, copacii pleșuvi de parcă ar fi mături, așa cum le picta și Joos de Mompers — amintesc de tablouri flamande, fără ca totuși să însemne neapărat vreo înru-dire directă. Stilul lucrărilor din tinerețea lui Avercamp corespunde concepției răspândite pre-tutindeni în Țările-de-Jos spre sfârșitul veacu-lui al XVI-lea și începutul secolului următor, și pe care o depășise, în acea vreme, numai Gillis van Coninxloo cu poeticele sale scene de păduri datate din 1598 și 1604 (Galeria Liech-tenstein, Viena).

În lucrările sale timpurii, care deja îi poartă pecetea, Avercamp înfățișează în prim plan unul sau mai mulți stejari viguroși, pe a căror scoarță groasă și crăpată o redă în modul cel mai realist. El are un simț foarte subtil pen-tru efectele ornamentale și decorative pe care le poate obține cu crengile noduroase și ramu-rile dințate ale coroanelor de copaci desfrun-ziți. Peisajul este privit în diagonală și de sus. Așadar, suprafața de gheață nu se întinde lin în profunzime și nu prezintă racursiuri după legile perspectivei. În centrul pânzei se înalță cîte un mic castel de apă sau o cetate cu zi-duri masive ca, de pildă, pe un tablou primitiv înfățișînd jucători de kolf (tablou vîndut de un anticar olandez în 1857). Faptul că, în lucră-rile de tinerețe, dintre care cele mai cunoscute se află în Muzeele din Colonia, Desau, Mün-ster, Viena (Ilustrația 141) și în colecții parti-culare olandeze, Avercamp astupă vederea cu cîte o clădire înaltă, nu înseamnă că, folosind acest procedeu, voia să scape de redarea difi-cilă a perspectivei. În peisajul de iarnă (Viena) care, judecînd după stîngăcia cu care sînt schi-țate personajele, a fost pictat foarte timpuriu, depărtarea este sugerată cu multă iscusință, așa

cum dovedește transparența ceții și a vaporilor de promoroacă ce învăluie figurile.

Spre 1607/1608, tânărul pictor a executat lucrări de o rară frumusețe, desăvârșite în felul lor, ca tabloul rotund avînd în prim plan un stejar înalt, și cel în care se înalță un castel de apă încercuit de șanțul înghețat al cetății (National Gallery, Londra — Ilustrația 142). Ramificările crengilor despuiate se supun unui ritm ornamental; siluetele patinorilor și ale cucoanelor au un haz deosebit, și costumele un colorit exuberant; pe clădiri alternează nuanțe delicate trandafirii, azurii și brun-deschis; aparenta naivitate a concepției ascunde un mare rafinament artistic. Mai impunător este un amplu peisaj de iarnă de la Rijksmuseum din Amsterdam: nenumărați patinori alunecă voios pe gheață, pe un canal întins dintr-un sat olandez (Ilustrația 143). Acest tablou de mari proporții este tratat în tonalități deschise și cu o mare bogăție de nuanțe rare. Dacă arhaica tehnică hașurată amintește de cea a lui Hieronymus Bosch, nestăvilita plăcere de a povesti îl evocă pe Pieter Bruegel cel Bătrîn.

Data 1609, ce apare pe primul dintre tablourile datate pe care le cunoaștem (un canal cu donjon, din colecția Thyssen, Lugano), nu indică vreo cezură, vreo cotitură în evoluția artistului. În acest tablou, ca și în peisajele de iarnă executate probabil în aceeași epocă (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 144 — Landesgalerie, Hanovra, National Gallery, Londra), patinoarul nu mai este încărcat cu personaje înghesuite; gruparea lor este mai liberă și mai deliberată. Dar, în comparație cu capodoperele ce vor urma, execuția mai dovedește stîngăcie, deși descoperim pe alocuri fermecătoare efecte coloristice ca, de pildă, în tabloul de la Mauritshuis: un filfizon, îmbrăcat în haine verde-deschis, galben de lămîie și roșu-deschis, face o piruetă și, plin de sine, ia o poză cochetă.

Spre 1615 începe seria magistralelor peisaje de iarnă care i-au adus lui Avercamp enorma sa popularitate — o popularitate uneori atît de exagerată în zilele noastre, încît rarile sale capodopere obțin prețuri ce ating aproape pe cele plătite pentru tablouri de Rembrandt. Cele mai de seamă dintre aceste pînze desăvîrșite se află în colecții particulare olandeze (colecțiile Heldring, Dosterbeek; van den Bergh, Wassenaar — Ilustrația 146). Peisajul de iarnă cu jucătorii de kolf, datat din 1620, aparține colecției van den Ven din Wassenaar.

Acum dispar cu desăvîrșire copacii care, în tablourile timpurii, figurau în prim plan, conform tradiției, aidoma unor decoruri de teatru. În ambele părți, malurile se îndepărtează. Acum, pictorul alege un punct de fugă în adîncime, astfel încît, prin racursiul perspectivei, planul de gheață se întinde pînă departe, iar la orizont recunoaștem uneori turnurile orașului Campen învăluite în ceața aspră a iernii. Artistul folosește toate motivele ce se oferă pictorului de scene de patinaj: patinori căzînd, jucători de kolf, spectatori plimbîndu-se, sânni cu cai, vînători de rațe întorcîndu-se acasă, sânni cu pînze, pescari făcînd o gaură în gheață cu toporul, cîini fugind și lătrînd, copii dîndu-se cu sania, cavaleri cu doamne. Aproape că nu mai apar acele întîmplări de o brutală vulgaritate, pe care Avercamp le introdusese în compozițiile sale timpurii; el nu ne mai arată, de pildă servitoare căzînd și dezgolindu-și picioarele pînă la coapse. Ne cuprinde chiar mirarea văzînd eleganța rafinată a acestor filfizoni, cucoane îmbrăcate după ultima modă, splendide echipaje cu sânni și zurgălăi, deoarece acțiunea nu este situată într-o metropolă ca Amsterdam, sau într-un oraș monden ca Haga cu cercurile lui diplomatice, ci la Campen, oraș îndepărtat de provincie. Să nu uităm niciodată că nici peisajele lui Avercamp nu sînt reprezentări fidele, ci invenții pure, compoziții ticluite și calculate

pînă în cele mai infime amănunte, executate în atelier, pornind de la nenumărate schițe izolate. Uneori pictorul reia în mai multe tablouri, fără nici o modificare, aceleași personaje sau grupuri, fixate, cine știe unde, cine știe cînd, în caietul său de schițe. Ba mai mult: în unele tablouri-gemene, menite deci să fie puse alături, apare în prim-plan — ca, de pildă, pe delicioasele pînze mici și rotunde de la Kunsthalle (Hamburg) și fără ca artistul să-și fi dat seama — aceeași pereche elegantă, văzută din spate, în aceeași atitudine, numai cu neînsemnate deosebiri de costum. Multe personaje de prim plan sînt tratate cu migala cerută de portret. Presupunem că, în asemenea cazuri, Avercamp, împlinind o dorință a clientului, a făcut portretul acestuia și al membrilor familiei sale. Astfel, în marele peisaj de iarnă (de la Galeria din Schwerin), pictat spre 1610, adică ceva mai tîrziu decît impunătorul tablou de la Rijksmuseum din Amsterdam, a pictat în prim plan, în stînga, așa cum îi fusese cerut, o familie de opt membri împreună cu servitoarea, care, în acele timpuri patriarhale, era considerată de familiile olandeze ca făcînd parte din ele — toate personajele fiind grupate ca fluierile de orgă (Ilustrația 145).

Fapt totodată izbitor și inexplicabil : nu numai Avercamp, ci și alți specialiști ai peisajelor de iarnă — Arent Arentsz, Adam van Breen, Anthonie Verstraelen — atît de intim înrudiți cu el prin concepție și mentalitate, nu au reprezentat niciodată viscolul. Încă din 1567, Pieter Bruegel cel Bătrîn, în „Adorația celor trei crai de la răsărit pe timp de viscol“ (Colecția Reinhart, Winterthur), și Lucas van Valckenborch, în 1586, în tabloul intitulat „Sat troienit“ (Muzeul de Istoria Artei, Viena) zugrăviseră în mod impresionant vîrtejul fulgilor de zăpadă. Nu mai puțin ciudat este faptul că și cel mai mare maestru olandez al peisajului de iarnă, Aert van der Neer, a pictat ninsoarea numai în mod excepțional. Doar frații Antho-

nie și Jan Abrahamsz Beerstraaten, care și-a desfășurat activitatea la Amsterdam, spre mîlajul secolului XVII, au conferit agrement un anumit efect unor peisaje de iarnă, de altfel plicticoase și lipsite de farmec, presărînd fulgi albi pe tablou.

Dintre puținele peisaje de vară atribuite lui Hendrick Avercamp, îi aparține în mod cert doar cel reprezentînd un fluviu cu o fortăreață și oameni făcînd baie pe malul stîng, iar în prim plan, o barcă cu pînze și pescari (altădată în colecția Baare, Godesberg; azi în colecția van Heek, Enschede — Ilustrația 147)¹. Acest peisaj semnat, înfățișînd un canal cu delicate nuanțe de lumină și de atmosferă, dovedește că artistul știe să picteze rafinate idile de vară; pe de altă parte, multe desene ale sale reprezintă peisaje de primăvară și vară; numărul extrem de restrîns de peisaje de vară pictate de el se explică desigur prin faptul că, fiind considerat de negustori și de colecționari ca marele specialist de scene de patinaj, i se cereau doar tablouri de acest fel și că el îndeplinea asemenea dorințe cu prea multă complezență.

¹ Prin delicatețea execuției se înrudește cu acest tablou cel din colecția ten Cate (Almelo), reprezentînd pescari strîngîndu-și năvoadele pe mal. Se cuvine să-i atribuim tabloul nepotului lui Avercamp, Barent Avercamp, nu numai pentru că elegantele costume ale privitorilor aparțin unei epoci mai tîrzii, ci și fiindcă același peisaj, privit din același unghi, figurează și în vederea de iarnă pictată de Barent Avercamp și aflată la Galeria din Berlin. Peisajul înfățișînd un fluviu cu maluri plate și pescari în prim plan (colecția F. Lugt, Haga) ni se pare a fi o capodoperă deosebit de subtilă a lui Arent Arentsz. Tabloul, pictat pe cupru, reprezentînd malul unui fluviu, doi călăreți adăpîndu-și caii și o navă cu pînze la mal (colecția Langaard la Muzeul din Oslo) și atribuit lui Hendrick Avercamp, nu poate fi, după părerea mea fermă, opera sa. S-ar putea ca micul peisaj cu un fluviu și cu pescari în prim plan, semnat cu monograma lui Hendrick Avercamp (Colecția Weijers, Tilborg) să fie, într-adevăr, pictat de el, deși multe amănunte ale acestei slabe lucrări îl indică drept autor pe Arent Arentsz.

Evocarea lui Avercamp ar fi unilaterală și incompletă dacă nu am menționa și desenele sale, de care, odinioară, au existat mai multe mii și din care s-au mai păstrat câteva sute. Aproape toate colecțiile de stampe mai importante posedă câteva exemplare din ele; cele mai frumoase și bogate colecții aparțin Cabinetelor de stampe din Berlin, Amsterdam și castelului Windsor. De Avercamp cunoaștem acuarelele cu scene de patinaj, dar și reprezentări și șosele animate în toiul verii, de cetăți pitorești și de nesfârșitele șesuri olandeze. Toate sînt compuse cu un simț atît de pătrunzător al economiei tabloului, executate cu atîta tandrețe în tonalități delicate — de la albastru deschis pînă la cel mai transparent trandafiriiu — tratate atît de pictural, încît se deosebesc de tablourile pictate în ulei pe lemn numai prin materialul folosit: hîrtie, cerneală, acuarelă, grund. Dar și numeroase foi mai mici — fragmente de peisaj, personaje izolate sau grupuri — au fost schițate inițial cu creionul, apoi reluate migălos cu penița și colorate cu nuanțe vesele de acuarelă. Sîntem îndreptățiți să presupunem că artistul nu le executa ca studii pentru uzul său personal, ci pentru a le vinde.

Fire calculată, Hendrick Avercamp nu făcea parte, desigur, din acei desenatori geniali în stare să prindă în mod magistral, din numai câteva trăsături spirituale, cîte o întîmplare sau cîte un peisaj. Trăsăturile involburate ale desenelor în sanguină denotă mai mult temperament numai în cazuri excepționale ca, de pildă, atunci cînd pictorul schițează în fugă cum pasagerii unei sănii cu cai, amenințați să dispară în apa de sub stratul de gheață spart, se luptă pentru viața lor, sub ochii înspăimîntați ai celor ce le vin în ajutor (colecția castelului Windsor). Tot astfel, potrivit subiectului, apare mai multă vioiciune în acele desene mici înfățișînd, pe malul mării furtunoase, pescari ale căror șepci au fost duse de vînt, sau pe alții

care se jelesc privind naufragiul unei nave. Ceea ce însă conferă desenelor tipice ale lui Avercamp tot farmecul lor este observația pătrunzătoare, concepția lipsită de artificiu, redarea fidelă, care îl fac pe privitor să simtă că așa — și numai așa — arătau oamenii din acele vremuri, că îmbrăcămintea luxoasă a patricienilor înstăriți ai orașului hanseatic Kampen era întocmai aceea, că meșteșugarii și țăranii aveau un port modest și bine adaptat muncii lor așa cum ni-l înfățișează pictorul. Formula multor artiști puțin vorbăreți și leneși la scris : „Eu pictez ceea ce am de spus“, această expresie hazlie căpăta o realitate tragică în cazul lui Hendrick Avercamp. Într-adevăr, el a reprezentat cu penița, cărbunele și acuarela tot ce-i părea remarcabil : pescari, vânători, personaje de vază în costume splendide, felul lor ceremonios de a se saluta atunci când se întâlneau în aer liber, perechi de îndrăgostiți flecărind, sănii elegante cu cai, tocilari și alți meșteșugari. Nu există aproape de loc scene de interior pictate de Avercamp, deși ni s-ar părea firesc ca, în urma infirmității lui, artistul să fi fost o fire excentrică, un singuratec retras în casa lui. Odată a desenat trei bărbați și o femeie jucând table, dar nu a căutat să redea intimitatea ambianței. Odaia este doar indicată cu câteva trăsături. Întîmplările familiale și duioase — un pescar bătrîn odihnindu-se cu câinele lui pe o bancă, după o zi de muncă ; câteva femei stînd de vorbă împreună cu copiii lor, și alte scene idilice — se desfășoară sub cerul deschis, în fața casei sau în grădină. Astfel, Hendrick Avercamp dovedește că este peisagist prin excelență. Odată mai mult ne întrebăm, uimiți, cum se poate ca un artist atît de înzestrat ca creator de personaje și de peisaje să se fi mulțumit să devină un specialist în domeniul restrîns al scenelor de patinaj.

În același an ca Hendrick Avercamp, adică în 1585, s-a născut la Amsterdam *Arent Arentsz*, poreclit *Cabel* după casa în care locuia. A murit

în orașul natal în preajma anului 1635. Prin urmare, nu a putut fi nici elevul lui Avercamp, nici influențat de el. Judecînd după costumele personajelor Arentsz nu și-a pictat scenele de iarnă înaintea anului 1614 sau 1615. Acestea se aseamănă atît de mult cu capodoperele — infinit superioare din punct de vedere artistic — executate de Avercamp în aceeași perioadă, încît sîntem ispitiți să-l bănuim pe „Cabel“ de a fi preluat, pentru a și le însuși, formulele la care confratele său mai talentat ajunsese treptat, după o trudă anevoioasă. Suspiciune infirmată însă de numeroasele sale peisaje de vară timpurii, compuse după aceleași principii ca scenele de iarnă de mai târziu.

În tablouri al căror format foarte lat și scund amintește de predele, acest artist modest prezintă peisaje de vară cu canale și poldere, cuceritoare prin sinceritatea spontaneității lor (Ilustrația 148). În mod cu totul excepțional, a pictat animația unui tîrg de pește și a unei hale deschise ; deși semnat în mod neîndoielnic, tabloul acesta i-a fost atribuit uneori lui Adriaen van de Venne, prin faptul că fermitatea execuției și personajele amintesc de lucrări mai tîrzii ale acestuia (colecție particulară).

Încă primele peisaje de șes ale lui Cabel, cu personajele lor îndesate și parcă din lemn cioplit, nu se mai leagă în nici un fel de stilul arhaic al peisajelor unor Vinckboons, Coninxloo, Momper sau Savery. Aici nu mai apar boschete ce se înalță ca pentru a umple golul unui decor de teatru ; lipsesc de asemeni arhitecturile ce pătrund parcă în pînză aidoma unor dispozitive scenice laterale, precum și alte procedee bine încercate pentru a crea iluzia de profunzime. Un artist cinstit ca Arent Arentsz nu poate fi numărat printre virtuoși, deși cunoștea arta de a sugera cu o simplitate uluitoare — îndeosebi prin accentuarea trăsăturilor orizontale — întinderea fără de margini a șesului olandez. La Rijksmuseum din Amster-

dam există — pictat de el — un frumos peisaj de polder animat cu figuri de pescari, în care pictorul obține un îndrăzneț efect de perspectivă : șanțuri cu apă paralele și apropiate se întind pînă în profunzimea pînzei, silind privirea să se îndrepte în depărtări.

În primul plan al tablourilor reprezentînd canale animate de bărci cu pînze, se înalță stuful retezat orizontal ; tot orizontal se întind și norii lunguieți. Cam greoi și stîngaci, pescarii își strîng năvoadele, bărbații și femeile sortează prada. La marginea tablourilor, stau ghemuiți vînători și pescari. Desigur, grupurile de personaje nu dau dovadă de inventivitate ; revin mereu aceeași bărbați îndesați cu aparența cam bestială, aceleași femei bătrîne și urîte. Cu timpul, Arent Arentsz și-a perfecționat tehnica în limitele talentului său, dar, pînă și în picturile sale, el rămîne, ca și în desenele pline de claritate, desenator mai mult decît pictor. La Muzeul din Basel se află un tablou pictat la maturitate, înfățișînd pescari care trag un năvod la mal ; albastrul căciulelor de blană, tonurile de roșu și brun ale costumelor au rămas dure și uscate, dar vigoarea și uluitoarea preciziei cu care sînt desenate cioabele și mărețele coroane de copaci vădesc cea mai subtilă delicatețe. Peisajul de șes cu o moară de vînt și un grup de pescari pe plajă este o adevărată capodoperă prin finețea execuției (Muzeul Boymans, Rotterdam).

Cînd în jurul anului 1615, artistul s-a hotărît să zugrăvească și viața din timpul iernii, nu a avut decît să rămînă credincios manierei sale de pînă atunci, pentru a obține numaidecît acele efecte la care Hendrick Avercamp ajunsese abia după ani grei de căutări. Un peisaj de iarnă, compus de Cabel încă în stilul celor de vară, cu cîțiva pescari răsleți și trei figuri la marginea tabloului (Muzeul din Groningen) operează tranziția spre scenele de patinaj, în care malurile nu apar deloc pe pînză sau, cel mult, la marginea ei.

Apele înghețate se întind în lung și în lat pînă în depărtare, iar la orizont se zăresc contururile confuze ale malului plat. Și în celelalte privințe, în concepție și execuție, peisajele acestea de iarnă sînt identice cu lucrările mature ale lui Avercamp, deși, după cum am mai spus, Cabel nu-i este tributar acestuia cu nimic. Contrar maestrului, care îi este superior, el nu reprezintă plăcerile patinajului; lipsesc cu desăvîrșire doamnele și domnii eleganți. În tablourile lui, oglinda înghețată a apelor se preface într-o șosea plină de animație pe care se desfășoară activitatea pescarilor și a țăranilor care se duc la tîrg cu sania, într-o cale de comunicație zilnică dintre localitățile vecine. Doar în prim plan, cîțiva orășeni se amuză jucînd *kolf*.

Scenele de iarnă ale lui Arent Arentsz, dintre care cele mai izbutite se află la Art Gallery (Toronto) și în colecția Lessing-Fuld (Londra), sînt mult mai rare decît peisajele sale de vară (Muzeele din Amsterdam, Londra, Rotterdam, Basel, Paris, Eindhoven și colecții particulare); această afirmație este și mai valabilă în cazul lui Adam van Breen și al lui Adriaen van de Venne. Amîndoi artiștii au pictat scene de patinaj numai în tinerețea lor; de aceea nu pot fi considerați ca specialiști ai peisajelor de iarnă olandeze. Dar rarele lor creații în acest domeniu sînt atît de remarcabile, încît nu pot fi trecute sub tăcere.

Datele exacte ale vieții lui *Adam van Breen*, care s-a căsătorit la Haga în 1611, au rămas obscure. Se știe că, în 1624 s-a stabilit la Oslo, unde se spune că ar fi decorat castele și ar fi pictat portrete. Singura pînză, din mai multe decenii de activitate în Norvegia, care îi poate fi atribuită cu siguranță, este o natură moartă

valoare artistică, tabloul, datat din 1630, reprezintă, după o draperie dată la o parte, un bolovan de minereu cu un înalt coeficient de argint, aparținând fără îndoială vreunei colecții princiare, care, pe lângă opere de artă, cuprindea tot felul de curiozități.

Van Breen fiind de aceeași vîrstă ca Avercamp și Arent Arentsz — sau în nici un caz mai în vîrstă — scenele de iarnă olandeze ale sale, dintre care cea mai timpurie este datată din 1611 (Rijksmuseum, Amsterdam ; comerțul de artă din Olanda), par, ținînd seama de epoca în care au fost pictate, primitive și arhaice. Dacă nu am ști cînd au fost executate, le-am data cu un deceniu în urmă.

Adam van Breen nu își situează acțiunea pe nesfîrșita întindere de gheață, ci ne arată foteala de pe canal, în centrul unui sat sau la marginea orașului. Factura este viguroasă, iar coloritul saturat, greoi, pestriț. Bărbații și femeile poartă veșminte bufante, care îi stingheresc la patinat. În scena de iarnă din fosta colecție Johannes Stumpf — care, ca și tabloul foarte asemănător de la Luvru, a fost atribuit altă dată lui Hendrick Avercamp — personajele alcătuind cele trei perechi care stau de vorbă în prim plan sînt înzorzionate în mod ridicol. Cavalerii, cu egrete pestrițe la pălăriile lor înalte, și doamna care poartă o mască pentru a se feri de frig amintesc de figuri de carnaval. Dealtfel, van Breen a și pictat o scenă de carnaval (colecția vicontesei Swinton, Londra). În ciuda stîngăciei greoaie a nenumăratelor personaje, multele invenții hazlii și extravaganta costumelor produc un efect cît se poate de amuzant. Îmbrăcată cu lipsa de gust bătătoare la ochi a parveniților este și acea familie cu copii și un paj, văzută din spate, care, de pe malul din prim plan, privește lumea ce patinează pe un canal de țară (colecția J. E. Euwen, Amsterdam — Ilustrația 149). Și aici, femeile sînt împovărate cu fuste grele și foiate, iar atitudinea bărbaților este stînjenită

de gulerele lor plisate. În limita în care o îngăduie figurile văzute din spate, fiecare membru al familiei dovedește o individualitate scăpărînd de viață. Farmecul esențial al scenelor de iarnă ale lui Adam van Breen — dintre care cortegiul festiv al prinților Maurits și Friedrich Heinrich de-a lungul Vijver-ului din Haga, în iarna anului 1618 (Rijksmuseum, Amsterdam), prezintă mai mult interes pentru istoria culturii decît pentru artă — se datorează, în primul rînd, personajelor relativ mari și pline de originalitate, în timp ce peisajul propriu-zis, și, de altfel convențional, joacă un rol secundar.

Un peisaj de iarnă, un canal parcurs de sânni cu cai sau cu pînze, mulțimea patinorilor, iar pe malul drept un fel de castel reprodus în mai multe variante, dovedește cît de greu este să-i deosebim cu precizie unii de alții pe autorii de scene de iarnă din acea perioadă a picturii olandeze. Cel mai izbutit exemplar (aflat în 1957 la anticarul Slatter, din Londra), purtînd monograma neciteată a lui *Adriaen van de Venne* (Ilustrația 150), iar pe de altă parte, acest maestru fiind un artist mai mare și un creator mai original decît Adam van Breen, sîntem în drept să considerăm tabloul de la Londra ca originalul; variantele, cu deosebiri neînsemnate, atribuite lui van Breen (exemplarul aflat la Rijksmuseum din Amsterdam poartă chiar mențiunea „A. van Breen, 1611 !”) trebuie deci privite drept copii.

Aici, Adriaen van de Venne își îndreaptă de asemeni atenția asupra costumelor pestrițe ale personajelor. Bucuria ce o resimte pictînd scene de gen este mai vie decît interesul pe care i-l inspiră personajul, pe care îl execută în stilul flamand de pe la 1600. Această scenă de patinaj orînduită cu multă artă nu vădește nicidecum o observare riguroasă a naturii. Sânnia cu pînze din prim plan, de pildă, este atît

de greoaie, iar pînza umflată de vînt atît de mică, încît barca împovărată cu opt pasageri nu s-ar putea mișca din loc. Dar uităm argumentele acestea din clipa în care ne izbește voioșia coloritului : tonurilor de portocaliu, lila, negru și violet li se adaugă culorile naționale — roșu, alb, albastru — ale drepelului și flămării ce fîlfîie în vînt.

În comparație cu această scenă de iarnă încă arhaică, de pe la 1610, peisajul cu canal, datat din 1614 și intitulat „Iarna“ (Galeria de stat din Berlin — Ilustrația 151), înseamnă un progres considerabil. Tabloul acesta, ca și — în și mai mare măsură — perechea lui, „Vara“, trădează fără îndoială influența unor modele flamande ; faptul nu ne poate surprinde, deoarece strămoșii pictorului (născut la Delft în 1589) erau băștinași din Țările-de-Jos meridionale, iar artistul însuși a locuit, în 1607, la Anvers. În ciuda compoziției „flamande“ ușor stîngace, „Iarna“, aflată azi la Berlin, este un tablou ce susține comparația cu lucrările pictate de Avercamp în aceeași epocă. Precizia și pătrunderea cu care este observată natura au devenit remarcabile. Sania cu pînze nu mai este o barcă greoaie ; acum gonește spre noi, zburînd ușor peste ape. Personajele din prim plan, surprinse din cîteva trăsături spirituale în toată veracitatea lor, se reliefează pe transparența cu irizări verzui a oglinzii de gheață. Și cît de autentic și de realist sînt redate cioburile și blocurile de gheață despicată !

Dacă un peisaj de iarnă, datat din 1615 și purtînd monograma artistului (colecția de Brauw, Haga) este de aceeași factură ca „Iarna“ (Berlin), mai multe scene de patinaj de format mijlociu, în care o pereche de patinori ocupă trei sferturi din pînză, vădesc o nouă concepție. Devenind mai mlădioase, contururile sînt mai picturale, iar în depărtare sînt indicați cîteva patinori și cîteva clădiri învăluite în ceață. În tabloul din această serie în care apare un patinor de mari proporții cu costum purpu-

riu, se zărește biserica Sf. Iacob din Haga (tablou negociat în comerțul de artă din Haga), ceea ce dovedește că acest grup de lucrări nu a fost executat înaintea anului 1625, în care Adriaen van de Venne s-a stabilit la Haga pînă la sfîrșitul vieții (1662).

Aceste tablouri cu personaje relativ mai mari operează tranziția către ultima — și cea mai lungă — perioadă de creație a artistului; desenul, altădată atît de minuțios, și exuberanța coloritului a unui pictor înzestrat cu multă imaginație s-au prefăcut într-un manierism grosolan. Nenumărate tablouri, dintre care cele mai multe pictate de mîntuială, lipsite de colorit, cu griuri peste griuri sau brunuri peste brunuri, tratează teme religioase sau alegorice; de preferință, pictorul ilustrează, cu exagerări caricaturale, proverbe și locuțiuni, sau reprezintă în modul cel mai vulgar saltimbanci, cerșetori, vagabonzi, șarlatani și alți oameni fără căpătîi.

Această degradare a artei sale este cu atît mai inexplicabilă, cu cît, din 1614 pînă la 1625, adică în acei ani pe care pictorul i-a petrecut la Middelburg, la fratele său care preluase librăria părintească, el a executat patru compoziții cu multiple personaje, care se numără printre operele mai de seamă ale picturii olandeze din prima treime a veacului al XVII-lea: „Pescuitorii de suflete“ (datat din 1614; Amsterdam, Rijksmuseum), „Sărbătoarea armistițiului încheiat în 1609“ (datat din 1616 — Paris, Luvru), „Prinții Maurits și Friedrich Heinrich la tîrgul de cai din Valkenburg“ (denumită altădată în mod greșit „Chermeza de la Rijswijk“, pînza se află la Rijksmuseum din Amsterdam — Ilustrația 152) și „Portul din Middelburg“ (Amsterdam, Rijksmuseum).

Structura tabloului „Pescuitorii de suflete“ este atît de anacronică, încît, la prima vedere, ni se pare că privim vreun tablou votiv din secolul XV sau XVI. Pe ambele maluri ale unui fluviu, legate de un curcubeu, se înghe-

suie vreo mie de oameni în jurul unor preoți de confesiuni diferite, care pescuiesc suflete din apă. În mulțime apar și guvernatorul Țărilor de Jos, arhiducele Albrecht cu soția sa Isabella, regele Jacob I al Angliei, principii de Orania, regii Danemarcei și ai Franței și alți principii urmați de suitele lor. Fără ajutorul unui comentariu substanțial nu poate fi înțeles sensul complicat al acestui tablou supraîncărcat cu aluzii alegorice, simbolice și istorice. De altfel, nici nu este necesar să-l înțelegem ! Căci ceea ce oferă privirii ca valori pur formale și picturale este suficient pentru a ne face plăcere. În cele patru tablouri admirăm inventivitatea nesecată, neobosita artă de povestitor a maestrului. Fiecare personaj din uriașa mulțime este caracterizat în mod neîntrecut ; mereu descoperim câte un episod nou și fermecător. Nu numai personajele princiare — principii de Orania vizitînd tîrgul cu cai de la Valkenburg, principele Maurits și Electorul palatin întîlnindu-se în portul din Middelburg, arhiducele Albrecht cu soția sa și alte personalități de vază la încheierea armistițiului — sînt redată, în ciuda formatului mic, cu fidelitatea unor portrete ; ci și bufonii, nenumărații oameni din popor, copiii împinși de curiozitate, cerșetorii, rîndașii, țăranii, precupeții stînd la tejgheaua cu fructe, ba pînă și cîinii hăuind, sînt tot atîtea minuni de izbitoare caracterizare. Cu toată exuberanța sa, coloritul focos nu este nici strident, nici pestriț.

Nici în tabloul acesta, ce-i drept, Adriaen van de Venne nu a depășit, în tratarea peisajului, concepția tradițională a pictorilor flamanzi din cercul lui Brueghel și al lui Vinckboons. Reprezentarea ramurilor și a frunzelor codrului ce servește drept decor „Sărbătorii Păcii“ de la Luvru, nu se deosebește cu nimic de maniera școlii lui Brueghel din epoca de tranziție spre veacul al XVIII-lea. În ceea ce privește figurile alegorice din tabloul aflat la Paris — întruchipările Urii și Invidiei, Cupi-

donul gol ca simbol al Dragostei — avem impresia, greșită, că sînt împrumutate de la vreun tablou mitologic al lui Jan Brueghel cel Bătrîn. Cu „Portul din Middelburg“, pînză nedată, probabil ultimul, în tot cazul cel mai matur din seria tablourilor istorice cu multe personaje, artistul a reușit însă, pictînd peisajul, să se afirme pe tărîmul realismului neaoș olandez. Casele din Middelburg, în fundul pînzei, sînt redată atît de veridic, încît ni se pare că deslușim perfect zidăria și țiglele clădirilor lucind în lumina soarelui.

Printre pictorii olandezi de figuri și de peisaje, născuți în jurul anului 1590, se numără și *Esaias van de Velde*; el este unul din acei maeștri care, cu operele lor lipsite de strălucire au determinat o cotitură a artei olandeze și se află la originea picturii moderne.

Născut la Amsterdam pe la 1590, artistul a murit în 1630 la Haga. La Haarlem nu a lucrat decît opt ani, din 1610 la 1618. Aidoma lui Willem Buytewech din Rotterdam, ale cărui desene și gravuri vădesc concepții atît de apropiate de ale sale, și care nu a pictat decît timp de cinci ani la Haarlem, dar a cărui influență a dăinuit stăruiitor, Van de Velde este considerat pe drept cuvînt ca un reprezentant tipic al „Școlii de la Haarlem“. De Haarlem — oraș unde și-a desfășurat activitatea Frans Hals — se leagă ideea unei arte eliberate de tradiții academice și de manierism a unor pictori plini de prospețime și de avînt, a căror privire nedeformată a știut să recunoască pitorescul ambianței de fiecare zi, redînd-o fără s-o idilizeze sau s-o idealizeze. În înțelesul acesta al termenului, Esaias van de Velde are, într-adevăr, tot dreptul să fie considerat ca un pictor al „Școlii de la Haarlem“, deși, din 1618 nu a mai părăsit Haga, unde era extrem de prețuit.

167 Esaias van de Velde a izbutit acolo unde dăduseră greș și Adam van Breen, care, înzes-

trat cu un talent mediocru, avea un stil primitiv, și Adriaen van de Venne, al cărui dar remarcabil s-a irosit jalnic în producția masivă de scene de moravuri grotești. El a depășit formulele împietrite, devenind astfel un pionier al peisajului „de ambianță“.

Privind „Ulița de sat“ (Tlabou datat din 1614; Muzeul din Raleigh, Carolina de Nord), care nu arată decît un rîu ce se pierde în fundul pînzei, cîțiva trecători pe străduța înzăpezită, patinori răzleți sub nori oblici prevestitori de nămeți (Ilustrația 153), ni se pare, la prima vedere, de necrezut ca un tablou atît de veridic să fi fost executat de aceeași mînă care, în același an, a pictat arhaicul „Banchet“ (Mauritshuis, Haga).¹

Un an mai tîrziu, artistul a pictat un han de țară pe lîngă apă, cu cîțiva patinori și jucători de kolf (Muzeul din Leipzig); duritatea trăsăturilor tăioase amintește, într-adevăr, de tehnica lui Joos de Momper, iar tonalitatea brun-roșcată a zidăriei încă nu a dobîndit luminozitate. Dar și în acest caz, simplitatea motivului cu totul lipsit de „pitoresc“ stă mărturie pentru

¹ Fapt interesant, trei artiști, cunoscuți ca pictori de scene de iarnă, au reprezentat, între 1614 și 1617, o anumită scenă de gen într-un mod foarte asemănător: ospățul unei societăți elegante pe o terasă. În 1614, Esaias van de Velde a executat „Banchetul lîngă fîntîna parcului unui castel“ (Mauritshuis, Haga), tablou plin de savoare cu trăsături hașurate; în același an, Adam van Breen înfățișează comeseni veseli luînd parte, pe o terasă, la un ospăț bogat, unde figurează un decorativ pateu de păun (altădată în colecția M. J. Binder, Berlin; inițial tabloul a figurat corect sub mențiunea „Adam van Breen, 1614“, apoi însă a fost atribuit în mod greșit, pe rînd lui van Beek, lui E. van de Velde). În sfîrșit, există de Adriaen van de Venne un tablou, datat din 1617, reprezentînd, în stil miniatural, un ospăț elegant într-o pădure, cu muzicieni în prim plan și un palat în depărtare („Fiul risipitor“, Galeria de tablouri din Kassel). Arhaismul acestor pînze este dovedit de faptul că o copie contemporană după tabloul de la Kassel, ce se află la Gothisches Haus (Wörlitz) a fost atribuită altădată lui Marten van Valkenborch, născut la Mecheln, pe la 1542.

schimbarea ce s-a produs în concepția lui Esaias van de Velde despre natură și artă.

Cocioabe troienite printre copaci brumați care își întind ramurile încremenite ca pe niște metereze, un zaplaz putred, un râu înghețat peste care a fost aruncată o punte sau cîte un pod mișcător din bîrne necioplite, păsări ce zboară fîlfîind sub cerul cenușiu aducător de zăpadă — cu aceste umile motive van de Velde crează o atmosferă fascinantă. Patinorii săi de țară, acești moșneni ce duc acasă cîte un mănunchi de vreascuri, țărani îmbrăbodiți umblînd prin zăpadă nu sînt de fapt decît „figuranți de importanță minoră”.¹ Într-adevăr, se vede că ei tremură de frig (în voioasele scene de iarnă ale lui Hendrick Avercamp apar oare oameni cărora le este frig?), dar van de Velde nu-i individualizează prin caracteristici distincte. Numai în „Șanțul de sub metereze” — datat din 1618, acest tablou este cea mai frumoasă scenă de iarnă a maestrului și se distinge prin prospețimea coloritului de peisajele olandeze întunecate, printre care el figurează la Pinacoteca din München — artistul a conferit unele trăsături mai personale unui patinor cu vestă galben-maronie și pantaloni albastru închis, precum și unui cavaler purtînd ciorapi albaștri și o pălărie înaltă galbenă. Acești doi filfizoni au atîta haz, încît par a proveni dintr-o comedie shakespeariană sau spaniolă (Ilustrația 155).

Privind pînzele lui Hendrick Avercamp, nu putem uita niciodată că avem în fața ochilor compoziții foarte animate, produse ale fanteziei, întocmite cu multă artă; în schimb, micile scene de iarnă ale lui Esaias van de Velde, care exală frig și ger, par a fi fost studii pictate sub cer deschis, chiar în fața peisajului zugrăvit. Impresia este greșită. Ele, de asemeni,

¹ Personajele rustice din modestul și timpuriul peisaj de iarnă din colecția marchizului Mans Orsetti (Lucca), reprezintă, în mod excepțional, „Fuga în Egipt”, iar în peisajul de vară — perechea acestuia — „Drumul spre Emmaus”.

au fost executate după desene migăloase, desăvârșite ca niște tablouri, în care artistul notase pînă și cele mai neînsemnate urme de descompunere a copacilor și degradarea ulucilor roase, a dărăpănării caselor și cocioabelor din scînduri, astfel încît aceste studii după natură au putut fi transpuse în ulei pe lemnul grunduit fără modificări esențiale, chiar în atelierul pictorului.

Coloritul acestor (în majoritatea lor) mici scene de iarnă este discret. Zăpada bate într-un cenușiu stins. Mai apar cărămiziul deschis al zidurilor cocioabelor, griul norilor ce trec pe cerul azuriu și cîteva pete roșii și albastre mai pronunțate pe hainele țăranilor. La începutul carierei sale, Esaias van de Velde picta cu predilecție copaci zvelți cu ramuri subțiri în formă de evantai și sălcii bătrîne din ale căror trunchiuri retezate se înalță nuiele.

Mai tîrziu, se rotunjesc contururile trunchiurilor mai viguroase ; în peisajul de iarnă din 1629 (Galeria din Kassel), un stejar înalt se ridică în prim plan cu ramurile lui jumulte de furtună. În afara pînzelor menționate mai sus, excelente exemple ale acestor scene de iarnă se află la National Gallery din Londra (1623), Mauritshuis (Haga — 1629) și la Muzeul Wallraf-Richartz din Köln (1629 — Ilustrația 154).

Pe lîngă scenele de iarnă, pictorul a executat și peisaje de vară : în codrii de un verde închis, au loc răfuieli, trec vînători în costume pestrițe, rîndași duc caii la adăpat la marginea pădurii (Muzeele din Glasgow, Bonn, Aachen, Amsterdam, Dresda, Rotterdam).

Astfel, din punct de vedere artistic, Esaias van de Velde era un „paseist“, reluînd, pînă și în al doilea deceniu al secolului XVIII, un motiv mai vechi. Tablourile cu comeseni eleganți în aer liber — dintre care unul, datat din 1624, se află la Muzeul de Istoria Artei din Viena, iar celelalte la Muzeele de Stat din Berlin — sînt, în sine, scene de gen de primul

ordin, dar ele dovedesc că van de Velde nu a depășit stilul arhaic al unei lucrări timpurii, „Ospățul de lângă fântină“ (Mauritshuis, Haga), pictat în tinerețea sa, cu zece ani în urmă.

Evoluția artistului apare, în general, capricioasă și plină de contradicții. În anul 1618, pe când pictase „Șanțul de sub metereze“ (Pinacoteca din München), care amintește încă oarecum de Avercamp, izbutise să execute simultan o capodoperă uluitor de modernă — „Vedere din Wesel“ (datată din 1618; Galeria din Berlin — Ilustrația 156) — care rupe cu orice tradiție. Zugrăvirea neobișnuită este atât de fidelă naturii, atât de proaspătă și de îndrăzneată prin tehnica folosită — mai apropiată de cea a acuarelei decât de pictura în ulei — încât, la prima vedere, ni se pare că este vorba de un tablou aparținând unei epoci mai târzii. Dincolo de fluviul larg, ale cărui ape verzui reflectă albastrul închis al cerului cu dîrile norilor albi de vară, privirea zărește masa larg întinsă a caselor și turlilor de biserici roșcat-maronii. Doar roșul de garanță al vestei pescarului din prim plan aruncă o pată de culoare mai pronunțată în pașnicul tablou.

Opera aceasta plină de simplitate reprezintă însă numai o reușită unică și cu totul întâmplătoare, din care artistul nu a tras nici o învățătură pentru pînzele sale de mai târziu. Abia după patruzeci de ani, Jan Vermeer avea să reia același motiv în „Vedere din Delft“ (Mauritshuis, Haga — Ilustrația Bode, p. 96). Concepția sa foarte apropiată de cea a lui van de Velde, vădește infinit mai multă măreție și splendoare.

În 1625, a fost executat impunătorul tablou (din colecția Six, Amsterdam) înfățișîndu-i pe prinții Maurits și Friederich Heinrich la tîrgul de cai din Valkenburg — adică aceeași întîmplare zugrăvită cu șapte ani în urmă de Adriaen van de Venne în celebrul tablou denumit, în mod eronat, pînă nu de mult, „Chermeza de la Rijswijk“ (Rijksmuseum, Amsterdam). Com-

parația celor două tablouri este instructivă. Adriaen van de Venne este un povestitor înzestrat cu imaginație, încărcându-și compoziția cu o sumedenie de mici întâmplări pline de fantazie și fermecându-l pe privitor cu voioșia pestriță a paletei sale. Pe lângă el, Esaias van de Velde, realistul, nu este decît un „reporter” obiectiv și perfect fidel. Și, cu cele mai bune intenții, cam uscat și lipsit de temperament. La Rijksmuseum din Amsterdam se află alte două tablouri ce se cuvin menționate în mod deosebit : un peisaj de țară cu multe personaje și un lac în prim plan (datat din 1622), și peisajul de dune (executat în 1629) cu un vînător urmat de ogarul său.

Peisajul cu bacul este pictat cu trăsături energice și precise. Ulița satului este animată de trecători și călăreți ; cîțiva călători poposesc ; pe rîul pașnic alunecă bărci și luntri, iar pe fiecare mal se perindă fără întrerupere copaci înalți, case țărănești, o moară de vînt, o biserică. Aici, ni se înfățișează aceleași construcții de care se va folosi Aert van der Neer în frumoasele sale peisaje cu canale, muind însă, în mod foarte pictural, duritatea și rigiditatea desenului și compoziției lui Esaias van de Velde și învăluind oamenii și lucrurile într-o atmosferă pătrunsă de blîndețe.

E greu de imaginat un motiv de peisaj mai despuiat decît duna peste care trece un vînător, al cărui cîine trage de lesă, adulmecînd iepurele spre care se și întoarce (Ilustrația 157 — Rijksmuseum, Amsterdam). Peisajul pustiu de dîmburi unduioase se întinde pînă în depărtare, iar la orizont apare silueta minuscule a unei turle de biserică. În stînga, lângă un gard dărîmat, un copac vitregit de vreme, ale cărui ramuri se leagănă și se îndoaie sub razele Mării Nordului. Despuierii motivului îi corespunde sobrietatea coloritului. Acesta se limitează la tonuri transparente de un roșu-maroniu înviorat de cîteva sclipiri lăptoase și la urme verzi pe copac și în depărtare.

Cu acest peisaj de dune golașe, executat cu un an înaintea morții sale, Esaias van de Velde ajunge în pragul unei perioade noi : cea a peisajului clasic național. De acum înainte, maștri ca Jan van Goyen se vor folosi de cîte un peisaj cu totul lipsit de interes ca de un simplu pretext pentru a fixa valori coloristice, contururile întretăierii unor unduiri de pămînt, jocul capricios de umbre și lumini determinat de soarele ce se arată printre nori plumburii de ploaie, pentru a capta ambianța senină a unui mal de rîu tivit cu arini și plopî sau a unei cocioabe cuibărite în desiș.

Nu se știe dacă printre operele, azi dispărute, ale lui Esaias van de Velde s-au aflat și alte peisaje, pictate înaintea anului 1629, de felul celui cu dune de la Amsterdam. Există însă mai multe peisaje desenate a căror concepție este aceeași cu cea a acestui tablou. Dar, privitor la evoluția pictorului, faptul acesta nu prezintă o prea mare însemnătate ; căci artele grafice — desen, gravură, acvaforte — au fost din totdeauna mai avansate și realiste prin concepție, mai spirituale și îndrăznețe prin tehnică decît pictura, artă mai considerabilă, dar mereu în urma celor menționate mai sus. Aceeași afirmație se poate face despre peisajele desenate și gravate de graficianul Jan van de Velde, o rudă apropiată a lui Esaias ; sînt opere pline de simplitate, cărora realismul lor riguros le conferă un caracter rebarbativ și rece. Dreptatea istorică ne obligă însă să spunem răsplat că atît Pieter de Molijn din Haarlem, cu a sa „Potecă nisipoasă printre dune“, pictată în 1626 (Muzeul din Braunschweig), cît și Jan van Goyen, cu „Cocioaba țărănească printre dune“ (executat în 1628, tabloul se află la Muzeul din Enschede) obținuseră, pe tărîmul picturii, efecte asemănătoare cu cele din peisajul lui Esaias van de Velde.

Lui *Jan van Goyen*, W. von Bode i-a consacrat un amplu studiu în „Maestrii picturii olandeze și flamande”. Ne vom mulțumi aici să amintim că, după ce studiasse pictura, de la vârsta de zece ani, cu cinci artiști neînsemnați, a intrat, la vârsta de douăzeci de ani, în atelierul lui *Esaias van de Velde* pentru a-și desăvârși studiile. Influența lui van de Velde este de netăgăduit în primele sale scene de iarnă, cele mai multe de format mic și rotund. Primele lui ulițe de sat, foarte animate și de o compoziție savantă — cele mai însemnate se află la Galeria din Braunschweig (tablou datat din 1623) și la Galeria din Bremen (1625) — amintesc de asemeni, în mod superficial, de *Esaias van de Velde*, dar se deosebesc de peisajele rustice ale acestuia prin caracterul lor mai viguros și mai personal.

Dacă *Adriaen van de Venne* și *Esaias van de Velde* nu pot, în nici un caz, fi considerați ca specialiști ai scenelor de iarnă, *Antonie Verstraelen* (van Straelen), în schimb, s-a menținut exclusiv în acest domeniu al picturii olandeze.

Artistul acesta umil — născut în 1593, la Goringhen, a murit la Amsterdam în 1641 — s-a bucurat o vreme de celebritatea nemeritată de a fi fost unul din pionierii scenelor de iarnă olandeze, întrucât scena sa de patinaj (*Mauritshuis*, Haga) poartă foarte citeț data 1603. Nu numai că frumosul tablou — înfățișând patinori pe apele șanțului de sub meterezele orașului, clădiri rustice și o moară de vînt — este cu mult prea „savant” pentru un băiețandru de zece ani, dar și costumele patinorilor indică o dată mai tîrzie. Fără îndoială, data inițială de pe pînză a fost 1623.

Tablourile lui *Verstraelen* nu sînt rare. Ele figurează în Muzeele din Hamburg, Angers, Heidelberg, Hanovra (Ilustrația 158) și la anticari, și au fost adesea atribuite lui *Hendrick Avercamp*. Se deosebesc însă de operele acestuia printr-o execuție mai moale, un colorit

mai stins și contururi mai nervoase. În alegerea motivelor de peisaje, artistul dă dovadă de puțină diversitate și inventivitate. Zugrăvește mereu același canal larg, aceleași cocioabe țărănești, aceiași copaci pleșuvi, adesea și aceeași moară de vînt pe ambele maluri. Pe stratul de gheață apar mai puține personaje decît la ceilalți pictori de scene de iarnă. Figurile sînt orînduite cu mai multă suplețe și metodă. De preferință, Verstraelen își grupează personajele concentric în jurul unui spațiu gol din centrul pînzei. Printre tablourile sale, unde domină un gri stins lipsit de farmec coloristic, face excepție un peisaj cu patinori, datat din 1631 (Muzeul din Riga); această pînză delicioasă amintește prin vapoasă ei delicatețe de tablourile lui Avercamp.

Cu ocazia morții lui Hendrick Avercamp, în luna mai 1634, nepotul său Barent ar fi putut publica următorul „anunț de comerț”: „Am onoarea de a comunica onoraților colecționari și negustori de opere de artă că, după decesul unchiului meu Hendrick Avercamp, am preluat atelierul său. Mă voi strădui să pictez scenele de iarnă întocmai în spiritul răposatului și îi rog pe onorații amatori să-mi acorde aceeași încredere de care s-a bucurat unchiul meu.”

Nici un cuvînt dintr-un astfel de anunț nu ar fi fost o minciună! Căci, după moartea lui Hendrick, nepotul său *Barent Avercamp* a continuat, timp de aproape o jumătate de veac, să producă lucrări conform unui procedeu confirmat de un lung succes. El a murit în 1679, cu doi ani chiar după dispariția lui Aert van der Neer, unul din clasicii peisajului de iarnă; dar, datorită scenelor de iarnă ale lui Isaac van Ostade, Jan van Goyens, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer, Jan van de Cappelle și peisajelor troienite, umbrite de melancolia serii, ale lui Jacob van Ruisdael, acest domeniu evoluase depășind cu mult concepția lui Avercamp.

Acum douăzeci de ani, numele lui Barent Avercamp era aproape cu totul necunoscut. Tablourile sale erau atribuite, toate fără excepție, unchiului său — fapt ce i-a pricinuit acestuia un mare prejudiciu în ochii posterității, întrucât a fost catalogat printre artiștii care își depășesc foarte curînd punctul culminant, repetîndu-se apoi mereu. Numai după ce a fost descoperită data morții premature a lui Hendrick și după ce P. de Boers și-a dat seama, cu multă pătrundere de spirit, că este vorba de doi artiști deosebiți, numele nepotului a fost legat de o imagine bine definită.

Barent Avercamp, fiu de farmacist, s-a născut la Zwolle, în 1612 sau 1613. După moartea tatălui său, a devenit, la Kampen, elevul unchiului său. În 1630 s-a căsătorit la Zutphen, unde s-a și stabilit timp de zece ani, iar în 1650 s-a mutat la Kampen; a murit în acest oraș, în 1679. Ca și atîția alți pictori olandezi din veacul al XVII-lea, Barent Avercamp a practicat o profesie secundară, care, cu timpul, a devenit probabil cea principală. El era cheres-tegiu și morar.

Este regretabil faptul că Barent Avercamp a făcut concesii gustului publicului, limitîndu-se la producția unor scene de patinaj în stilul unchiului său. Un frumos peisaj de vară cu orașul Kampen în fundul tabloului (Colecția Slutesky, Raigern) și cel înfățișînd un canal cu trecători și pescari care își strîng năvoadele (colecția ten Cate, Almelo) stau mărturie că artistul era capabil să vadă și să zugrăvească un peisaj cu multă originalitate. Tot astfel, și peisajul de iarnă de la Muzeul din Berlin, izvorît dintr-o simțire plină de delicatețe și executat cu un rafinament subtil (după cum am menționat la pagina 159, tabloul acesta reprezintă, în timp de iarnă, același peisaj, văzut exact sub același unghi, ca cel de vară din colecția ten Cate), are un caracter atît de personal, încît ne întrebăm cum a putut fi atribuit pînă de curînd, cu multă ușurință, lui Hen-

drick. Pe de altă parte, două peisaje de vară, de format lat și scund, înfățișînd o dată mai mult pescari ce-și strîng năvoadele, dau dovadă de mult mai puțină independență. În mod excepțional însă, nu se înrudesc cu tablourile unchiului, ci par a reproduce întocmai unele pînze mai vechi ale unui pictor dispărut de mult, Arent Arentsz (colecția Mrs. Assheton Bennet, Londra, semnat și datat din 1650 ; colecția H. Wetzlar, Amsterdam ; semnat și datat din 1654).

Evocînd scenele de patinaj tipice ale lui Barent Avercamp, ni se pare că sînt populate numai cu personaje masculine. Anume cu bărbați în haine negre, atît de asemănători între ei încît par a fi membri, de aceeași vîrstă, a unei și aceleeași familii (Ilustrația 159). Ara-reori apare printre ei și un domn mai în vîrstă cu barbă lungă. Toți acești bărbați poartă aceleași pălării joase, cu borul lat. Uneori par a se fi vorbit pentru a apărea la patinaj cu o pălărie înaltă ce aduce cu un joben. Stau în grupuri, precum conspiratorii, ascunzîndu-și partea inferioară a feței în pelerină. Toți sînt îndesați și viguroși. Capul lat încunună un trup fără gît, iar lățimea corpului este încă accentuată de pălăria de fetru plată, cu borul mare. Unii dintre acești bărbați sînt atît de mici, încît par a fi pitici.

Dacă însă privim din nou tablourile, descoperim că apar și cîteva femei. Fără îndoială, i s-a părut pictorului că veșmintele uniforme negre, pe atunci la modă, produc un efect plicticos. Astfel, a încercat să învioreze mulțimea de domni în ceremonioase haine negre prin cîteva costume pestrițe, prin roșul de garanță al unui costum bărbătesc sau printr-o căciulă albastră de pescar. Dar părțile acestea, mai curînd colorate decît pictate, aruncă o notă lipsită de armonie.

Cele mai searbăde scene de iarnă ale lui Barent Avercamp sînt cele ce se deosebesc de tablourile lui Hendrick prin faptul că repre-

zintă, în locul nesfârșitei întinderi de gheață, un șanț de sub meterez și, de preferință, zidurile orașului, sau cîte o poartă de oraș și un pod de piatră. Demne de admirație sînt însă panoramele sale de oraș : cuprinzătoarea vedere din Kampen cu insula Ijssel în prim plan și personaje precumpănitor masculine (Pinacoteca din Kampen ; tablou datat din 1663 — Ilustrația 160) ; o vedere mai mică a orașului Kampen (colecția M. G. van Heel, Rijssen) ; o vedere din Zutphen (colecția Ingenegeren, Gorsell).

Cele mai izbutite copii executate de Barent după Hendrick Avercamp se aseamănă, uneori și din punct de vedere calitativ, atît de mult cu modelele, încît recunoaștem pe adevăratul autor numai după costumele mai tîrzii și proporțiile defectuoase ale trupurilor. Scenele de patinaj, de mare efect, ale lui Barent — care și astăzi sînt prețuite și bine plătite de colecționari — sînt deci cel mai frumos compliment ce i-l putea aduce unchiului său Hendrick. Într-adevăr, cîtă vigoare și vitalitate vor fi însuflețit arta acestuia, pentru ca și a patruzecea sau a cincizecea variantă a nepotului său — cu toată edulcorarea și banalizarea inerente — să producă privitorului o plăcere estetică pură !

PEISAGIȘTI

În studiul său despre peisajul olandez, Wilhelm von Bode a analizat minuțios zece maestri, reprezentanți clasici ai acestui domeniu al artei : Hercules Seghers, Jan van Goyen, cei doi Ruisdael, Hobbema, van der Neer, Cuyp, Potter, Adriaen van de Velde și, fapt surprinzător, Philis Wouwerman, deși nu există decît un număr infim de peisaje propriu-zise (în majoritatea lor de format extrem de mic) în toată opera acestui spiritual creator de personaje și de cai.

Dacă înlocuim numele lui Wouwerman cu cel al lui Philips Koninck, artistul care a știut

ca nimeni altul să zugrăvească șesul olandez, și pe care, dintr-un motiv necunoscut, Bode nu-l evocă în cartea sa „Maestri picturii olandeze și flamande“ ; dacă, pe de altă parte îi cuprindem în listă și pe pictorii de marine Simon Vlieger, Jan van de Cappelle, Willem van de Velde, analizați de Bode într-un studiu aparte, precum și pe maestrul peisajelor citadine Jan van der Heyden, am înșirat, cu aceste patrusprezece nume, pe cei mai însemnați peisagiști realiști din epoca de glorie a artei olandeze

Atunci când s-a procedat la o nouă orînduire a colecțiilor, de o infinită bogăție, ale Luvrului (Paris) și ale Rijksmuseum-ului (Amsterdam), au fost expuse, pe bună dreptate, aproape numai operele acestor maestri. Alegerea aceasta riguroasă — în unele cazuri, chiar prea riguroasă — răspundea considerentului că numai capodopere de această calitate sînt în măsură să provoace o covîrșitoare emoție artistică, îngăduind totodată o cunoaștere cuprinzătoare a tuturor mijloacelor folosite de peisagiștii realiști olandezi.

Dar a se mărgini la un număr relativ restrîns de creații clasice nu înseamnă oare a falsifica istoria artei ? O alegere atît de severă poate oare da o imagine exactă a caracterului artei olandeze ? Pictura olandeză se deosebește de toate celelalte școli europene între altele și prin faptul că cuprinde un număr inapreciabil de maestri mediocri și minori. Este necesar a alătura artiștilor mari și pe cei mijlocii pentru a-ți face o idee exactă despre bogăția și diversitatea picturii olandeze.

Nu este ușor a se stabili categorii metodice ale mulțimii amănunțite de peisagiști. Un maestru ca Jan van Goyen, a cărui influență s-a exercitat atît de puternic, nu a întemeiat nici o școală locală, deoarece s-a mutat adesea de la un loc la altul. Meindert Hobbema, Philips Koninck, Aert der Neer, Aelbert Cuyp par a nu fi desfășurat vreo activitate pedagogică, a nu fi avut elevi în adevăratul înțeles al

cuvîntului. Tablourile lui Hobbema au fost, într-adevăr, mult imitate și adesea falsificate încă din veacul al XVIII-lea ; dar el nu a avut discipoli sau elevi entuziaști care să-și fi propus să privească natura cu ochii lui și să dezvolte peisajul olandez în spiritul său ; precum nu a avut discipoli nici Aelbert Cuyp, ale cărui opere au fost imitate fără talent, cu un colorit diluat și un stil eterat, de concetățeanul său Abraham Calraet (1643—1721), din Dordrecht. Numai la Haarlem, sub influența lui Jacob van Ruisdael, a existat o școală locală cu un stil unitar, cu peisajele căreia este asociată o concepție bine definită.

Se cuvine să menționăm mai întâi numele unui precursor : *Cornelis Vroom*, care, născut la Haarlem, în 1591, a murit în 1661. Acest maestru, unic în felul său, ale cărui tablouri fără pretenții figurează, printre altele, la Muzeele din Karlsruhe, Schwerin (Ilustrația 161), Dresda, Londra, Berlin, Copenhaga și Haarlem, i-a inspirat poate lui Jacob van Ruisdael, cu aproape patruzeci de ani mai tânăr ca el, unele frumoase pânze din tinerețe ca, de pildă, două peisaje mici, datate din 1648 : „Poteca din pădure“ (Mauritshuis, Haga) și „Dune cu pădure“ (colecția Heldring, Oosterbeek). Vroom face parte, de asemeni, din acei artiști olandezi care au jucat un rol în evoluția istoriei artei prin faptul că s-au îndepărtat treptat de stilul formalist al lui Elsheim, atît de bogat în boschete rotunjite și în ruine romane, spre a reda, în mod realist și cu mijloace proprii, pădurile și apele Olandei. Modestele tablouri ale lui Vroom, dintre care cele mai mici par a fi studii în ulei improvizate după natură, reprezintă marginea unei păduri de stejari ale căror coroane ramificate se reliefează puternic pe cerul cu nori destrămați (Ilustrația 162). În desișul crîngului, verdele saturat al frunzișului alternează cu maroniul viguros al trunchiurilor. Pare grotesc faptul că tocmai acestui subtil maestru minor, care picta cu predilecție subiecte gin-

gașe și intime, principele Friederich Heinrich i-a comandat peisaje decorative pentru castelul Honselaarsdijk, azi dispărut. Nu este cu nepuțință să ne închipuim cum vor fi arătat marile tablouri ale lui Cornelis Vroom.

Despre pictorii școlii de la Haarlem Guiliam Dubois, Gerrit van Hees, Roelof van Vries, Cornelis Decker, Claes Molenaer, Jan Looten, Vermeer van Haarlem, Gillis și Salomon Rombouts — ca să numim numai câțiva dintre cei mai cunoscuți peisagiști care, în mijlocul secolului, lucrau la Haarlem, dar și la Amsterdamul vecin — trebuie spus spre lauda lor că, în ciuda influenței exercitate de Jacob Ruysdael, fiecare și-a păstrat originalitatea cât a trăit.

Dubois pictează mereu aceleași dîmburi de dune împădurite, aceleași poteci parcurse de hoinari și de călăreți care, cu picioarele obosite se tîrăsc pe drum (Ilustrația 164). Tablourile lui Guiliam Dubois sînt, de asemenea, ușor de recunoscut după verdele închis al frunzișului, care bate puternic în albastru. Cu trăsături ascuțite și un colorit viguros, *Cornelis Decker* reprezintă cocioabe dărăpănate sub copaci sau pe lîngă o apă. Uneori, valoarea acestor pînze crește întrucît figurile au fost pictate de *Adriaen van Ostade*. *Claes Molenaer* a folosit motive asemănătoare și a pictat, de asemenea, canale înghețate cu patinori printre case țărănești; coloritul lui este stins, iar contururile dobîndesc mai multă suplețe.

Johannes Vermeer din Haarlem zugrăvește o potecă la margine de pădure, cocioabe învăluite de dune, de preferință însă orașul Haarlem văzut de pe o înălțime. Cu tonalitățile lor verzi și brune estompate, peisajele acestea de șes în care alternează tufișuri, poteci șerpuind printre livezi, dîmburi și păduri, nu sînt lipsite de rafinament (Ilustrația 163). Din păcate, artistul nu izbuteste întotdeauna să contopească cerul și pămîntul prin redarea atmosferei. Linia tăioasă a orizontului despică uneori pînza în două jumătăți despărțite de un abis: cerul

luminos și șesul întunecat. Atunci când sînt într-adevăr reușite, peisajele cu pădure pictate de *Roelof van Vries* cu fermitate și vigoare aduc cu lucrările din perioada medie a lui Jacob van Ruisdael, dar artistului îi lipsește simțul poeziei.

De *Salomon Rombouts*, împreună cu Roelof van Vries cel mai înzestrat dintre toți eclecticii Școlii din Haarlem, cunoaștem peisaje robuste înfățișînd ulițe de sat împădurite, cu remarcabile efecte de profunzime (Ilustrația 165). Nu numai stilul lor și micile personaje, ci și factura magistrală amintesc atît de mult de Hobbema, încît nu este exclus ca unele peisaje de pădure atribuite lui Hobbema să fi fost executate de Salomon Rombouts.

Un artist deosebit de talentat din cercul lui Jacob van Ruisdael a fost îndelung cunoscut ca „Maestrul scîndurilor“, pînă cînd, în sfîrșit, numele i-a fost aflat datorită unui peisaj rustic semnat și datat din 1650 (Muzeul din Haarlem) : *Gerrit van Hees* (Ilustrația 166). Artistul, despre care se știe numai că a murit la Haarlem în 1670, zugrăvește în culori argintii drumuri nisipoase ce duc spre cocioabe umbrite de copaci. Capodopera sa, de la Galeria Academiei din Viena, căreia îi datora porecla sa, reprezintă un peisaj deluros cu un gard ale cărui scînduri putrede scînteiază și sclipesc în lumină (Ilustrația 167). Gerrit van Hees știe să picteze cu atîta subtilitate trunchiuri de sălcii vitregite de vreme, mușchiul și brazda, casele cu acoperiș de paie, știe să articuleze terenul cu atîta iscusință, încît nici astăzi nu ne este întotdeauna cu putință să deosebim în mod hotărît admirabilele sale tablouri de peisaje asemănătoare executate de Jacob van Ruisdael spre 1650. În muzeele din Bonn, Lille, Rennes, Haarlem și Viena figurează tablouri care, fără nici o îndoială, îi aparțin. În 1928, a apărut în comerțul de artă din Amsterdam un tablou

semnat de el, înfățișînd o uliță de sat cu o turlă înaltă de biserică, a cărui factură mai viguroasă amintește de Cornelis Decker, peisagist din Amsterdam.

Salomon van Ruysdael, neîntrecutul autor de peisaje voioase și luminoase cu canale și scene sătești, nu a exercitat o influență la fel de considerabilă ca genialul său nepot Jacob van Ruisdael.¹ *Jacob Salomonszoon van Ruysdael*, fiul și elevul lui Salomon, a rămas întru totul credincios manierei tablourilor tîrzii ale tatălui său. Deși lipsit de darul inventivității, a pictat peisaje remarcabile. Specialitatea sa sînt luminișuri executate puternic cu coloritul pestriț de toamnă; în centrul pînzei, vedem vite zăcînd pe lîngă o băltoacă sau vaci roșcate trecînd un vad.

Prin motiv și tratarea minuțioasă a frunzișului, ulițele de sat ale lui *Pieter de Neyn* amintesc de tablourile executate de Salomon van Ruysdael în perioada 1630—1635. Caracteristici pentru scenele rustice ale lui de Neyn — în care călători poposesc în fața unui han și țărani își încarcă căruța — sînt terenul foarte plat și scund din prim plan, copacii stufoși și bisericile cu turlă exagerat de țuguiate (Ilustrația 168). Peisagist din Leyden, artistul, ale cărui opere au fost atribuite altădată lui Pieter Nolpe, s-a născut în 1597; era deci cu patru sau cinci ani mai în vîrstă decît Salomon van Ruysdael, așa încît acesta nu poate să fi exercitat asupra sa vreo influență de pedagog.

Nici cînd este vorba de ceilalți peisagiști din cercul lui Salomon van Ruysdael, Pieter Molijn și Jan van Goyen — Wouter Knijff, François Knibbergen, Jacob van Mosscher, Jan Coelenbier, Anton și Jacob van der Croos, Maerten Frans de Julst, Johannes Schoeff (Ilustrația 169) etc. — nu se cuvine să presupunem întotdeauna vreo influență nemijlocită

¹ Contrar lui Jacob van Ruisdael, unchiul său Salomon și fiul acestuia își ortografiază numele patronimic cu un „y“.

a marilor maestri din Haarlem și Amsterdam. Fiecare dintre acești peisagiști, mai mari sau mai mici, străduindu-se să redea atmosfera prin colorit și, destrămînd materia, să indice freamătul aerului cu tușe floconoase, s-au ivit în mod firesc coincidențe de desen și de pictură. Adesea, nu putem deosebi unele de altele lucrări cu motive identice decît datorită unor minime caracteristici de stil. Iată numai cîteva exemple : recunoaștem peisajele de dune cu boschete maiestuoase, tratate în tonalități roșcat-maronii, ale lui Jacob van Mosscher după transparența „pointillistă” a frunzișului ce acoperă copacii pînă la piciorul trunchiului viguros. Canalele cu case și mori de vînt ale lui Wouter Knijff se deosebesc de peisajele asemănătoare ale lui Jan van Goyen printr-un desen mai nesigur, straturi de culori mai groase și umbre izbitoare prin albastrul lor de ardezie. Ambii van Croos, de asemeni, învăluie picantele lor peisaje, împodobite cu cîte un palat în fundul pînzei sau un canal și pescari în prim plan, în tonalități reci albastru-verzui. Jan Coelenbier (Ilustrația 170) — care avea o pre-dilecție pentru formatul oval atît de puțin îndrăgit, pînă și azi, de colecționari — așternea prin tușe largi pete samanii și verde-de-apă, care dislocau într-atît peisajele sale cu sate și canale, încît produceau în mod involuntar efecte aproape impresioniste, la a căror modernitate desigur nu rîvnea acest artist pe cît de așezat, pe atît de mediocru înzestrat.

Nu fără scrupule ne-am hotărît să-l desprindem pe *Jan van Kessel* din Amsterdam (1641—1680) din mulțimea de elevi și imitatori ai lui Jacob van Ruisdael. Foarte talentat în mod incontestabil, el s-a mulțumit totuși, în scurta sa viață, să imite cu dibăcie toate motivele îndrăgite de Ruisdael. Pe maestrul — ca și, mai rareori, pe Hobbema — îl imită atît de servil, încît sîntem îndreptățiți să vorbim de plagiate,

dacă nu chiar de falsificări. În stilul lui Ruisdael pictează ba oceanul de clădiri din Haarlem, văzut de pe dunele din Overveen (Ilustrația 171), ba cîte o cascadă de munte sau profunzimile unui codru mlăștinos. De mărețele vederi panoramice din Haarlem ale lui Ruisdael se deosebesc numeroasele peisaje de șes ale lui van Kessel prin umbre și nori mai opaci și prin maniera sa de a împărți terenul în pătrate, trăgînd linii drepte și tăioase ce delimitează șanțurile și cîmpurile, precum și cearceafurile întinse la uscat în spălătoriile din Haarlem. Ca Jan van Kessel să fi renunțat la creații originale este cu atît mai inexplicabil cu cît dovedise, cu unele peisaje remarcabile, că era în măsură să făurească opere extrem de personale și pline de duh. Amintim numai de peisajul, atît de senin, înfățișînd un rîu și un șes unde poposesc trei călători (aflat altădată în comerțul de artă berlinez) și de „Aleea” (Galeria din Stuttgart — Ilustrația 172); acestui din urmă frumos tablou i s-a făcut odinioară o onoare nu întru totul nemeritată, atribuindu-l, deși purta semnătura autentică a lui van Kessel, unui artist de talia lui Meinert Hobbema — ba mai mult: adăugîndu-i iscălitura, falsificată, a acestuia.

Am fi ispitiți să-l numărăm și pe *Allaert van Everdingen* printre epigonii lui Ruisdael, dar datele se opun acestei încercări, căci, născut la Alkmaar în 1621, pictorul era cu șapte ani mai în vîrstă decît Ruisdael. După cum se știe, studiile și tablourile pe care el le adusesese din Suedia în Olanda i-au inspirat maestrului din Haarlem — mai tînăr, dar mai mare — peisajele sale muntoase cu cascade.

Allaert van Everdingen fusese elevul lui Roelant Savery, un animalier și peisagist de tip arhaic, originar din Coutrai, care se stabilise la Utrecht, și al lui Pieter Molijn, din Haarlem, care a jucat un anumit rol în evolu-

ția picturii. Mai hotărîtoare însă decît învățămîntul celor doi maestri, fusese pentru tînărul artist o ședere de mai mulți ani în Suedia, unde îl însoțise, în 1640, pe Lodewijk Trip, din Amsterdam, pentru a picta turnătoria de tunuri pe care acesta o avea la Julitabroek, în Södermanland.¹ În 1645 s-a întors la Haarlem și a trăit apoi la Amsterdam pînă la moartea sa (1675).

Toată viața lui, Everdingen a folosit pentru tablourile sale numeroasele studii după natură făcute de el în Suedia: peisaje muntoase nordice cu cascade, ținuturi stîncose cu cabane din lemn, joagăre și poduri întocmite din trunchiuri de copaci. Vînători, ciobani, tăietori de copaci și spălătorese pe malul cîte unui torent dau viață sinistrelor peisaje. În comparație cu peisajele romantice izvorîte din imaginația lui Ruisdael, cele muntoase ale lui Everdingen, întemeiate în mod vădit pe studii după natură, par mai convingătoare, dar artistul se rătăcește în prea multe amănunte. Factura este mai greoaie, iar coloritul mai surd, mai maroniu, mai monoton. Pînă și în cele mai izbutite peisaje muntoase cu cascade ca, de pildă, „Cascada cu cabană“ (Galeria din Braunschweig), care rezistă chiar pe lîngă cele două celebre „Cascade“ ale lui Jacob van Ruisdael, putem observa deosebirea dintre cei doi artiști după felul lor de a picta apa. Niciodată nu a reușit Everdingen să redea spumegarea, picurarea și țîșnirea apelor, în admirabila manieră a lui Jacob van Ruisdael (vezi Bode, ilustrația p. 241). Talazurile lui Everdingen se revarsă

¹ Ampla vedere a fabricii suedeze (Rijksmuseum, Amsterdam) și tabloul, măsurînd doi metri și reprezentînd o spălătorie de lînă în aer liber, al lui Pieter Molijn (vîndut odinioară de anticarul Goudstikker din Amsterdam), împreună cu suita de șase tablouri pictate de Isaac Claesz van Swanenburgh, în 1594 (Muzeul din Leyden), reprezentînd o fabrică de postav, și cu „Fabrica de mărgean de sticlă“ de Jacob van Loo (Muzeul din Copenhaga), se numără printre cele foarte puține tablouri ale picturii olandeze vechi folosind motive din lumea industriei.

în vârtejuri mai largi și mai puțin fluide, spuma valurilor sale pare făcută din vată destrămată.

Pentru o apreciere justă a artei lui Allaert van Everdingen nu se cuvine așadar să-l judecăm doar după peisajele sale muntoase nordice cu torente, cărora le datorează popularitatea sa, dar pe care le-a executat adesea numai din rutină. Pentru măestria sa stă mărturie admirabilul *Peisaj deluros* în tonalități verde-deschis, de la Kunsthalle (Hamburg — Ilustrația 173). Lucrări ieșite din comun sînt de asemeni: idilicul mal de râu în pădure, cu spălătoresele din fața cabanelor (Galeria din Kassel — Ilustrația 174); valea străjuită de castelul de pe munte, impresionantă prin puterea realismului său (Muzeul din Stuttgart — Ilustrația 175); castelul Montjardin, un frumos tablou despuț de orice fals romantism (Colecția Otto Busch, Amsterdam); cei doi copaci noduroși scuturați de furtună, care, pe malul râului spumegînd, se reliefează pe cerul înnorat (Muzeul din Alkmaar). Multe peisaje, îmbrăcînd caracterul unor studii după natură și trecînd adesea neobservate în muzee din pricina simplității motivului lor — un ținut pustiu cu cîteva stînci; un povîrniș ierbos cu cîte un brad sau alt copac — amintesc prin naiva lor prospețime de ferme-cătoarele studii în ulei de Cornelis Vroom. Din păcate, amănuntele acestea pline de intimitate au pierdut mult din spontaneitatea lor prin transpunerea în compoziții de dimensiuni mai mari.

Ne sînt cunoscute și unele marine de Everdingen, care, de cele mai multe ori, reprezintă marea dezlănțuită și stînci în maniera primelor pînze ale lui Simon de Vlieger. Printre cele mai impresionante lucrări în acest domeniu figurează, de asemeni, studiile, modeste prin motivul și formatul lor, înfățișînd taluzuri spărgîndu-se de mal sub cerul întunecat (cele mai izbutite se află la Muzeul din Leipzig, Ilustrația 176, la Ermitaj, Leningrad și la Petit Palais din Paris).

Departe de centrele culturale au lucrat pictori mai puțin însemnați, condamnați prin izolarea lor la un individualism desăvârșit. Cu lucrările lor atît de originale au adăugat peisajului olandez cîteva nuanțe cu totul aparte. Unul dintre acești artiști provinciali intereseanți prin naturalețea lor a fost *Jacobus Sibrandi Mancadan*. Născut în 1602, probabil la Groningen, el nu a fost numai pictor, ci și primarul orașelului Franecker din Friesland. Din 1645 a trăit la Leeuwarden, unde a și murit în 1680.

Cu excepția unor vederi de sate din împrejurimile orașului Groningen, cu șosele și canale drepte ce duc în inima îndepărtată a șesului nesfîrșit (din care unele variante se află la Muzeul din Groningen) este aproape cu neputință a se localiza ținuturile stîncoase pe care Mancadan le însufletește cu cirezi de vaci și turme de capre. (Ilustrația 177). În unele tablouri apar ruine antice și fragmente de coloane și capiteluri romane prăbușite, dar vegetația și structura munților nu au un caracter tipic italianesc. Copacii cioturoși și gîrboviți, trupurile îndesate ale ciobanilor, masivitatea vitelor amintesc în mod izbitor de Moses van Uytenbroeck, un animalier și peisagist din Haga, despre care se știe că a studiat la Roma din 1610 pînă la 1620. În pînzele lui Mancadan apar însă atîtea detalii naturaliste care nu au putut fi preluate de la pictori „italianizanți“ și se explică numai printr-o observare personală a naturii, încît artistul din Friesland trebuie să fi cunoscut cel puțin pîntenii meridionali ai Alpilor.

Mancadan căzuse într-o uitare atît de totală, încît în Lexicul de artiști, mai recent, al lui Müller-Singer, ca și în cel al lui Wurzbach, numele său nici măcar nu este menționat. Dar de cînd, în ultimele decenii, a fost redescoperită originala sa operă, au apărut numeroase pînze ale sale ; acum figurează în colecții particulare și în cele mai multe galerii neerlandeze, unde, prin caracterul lor insolit, se des-

prind de celelalte tablouri și atrag atenția vizitatorilor. Jacobus Mancadan pictează povîrnișuri de munte mărginite de stînci și de copaci bătuți de soare și de vînt. Blocurile de stîncă tăioase, pietrele și grăunții de nisip, scaietii și firele de iarbă sînt redați cu extrema precizie și migală a unui autor de naturi moarte. Artistul înfățișează de preferință rădăcinile noduroase ale trunchiurilor uscate și tufișuri aproape golașe cu crengi despuiate ca niște nuiele. Coloritul este transparent și luminos; paleta, extrem de sobră, se compune în esență din maroniu deschis, galben palid, brun-roșcat ruginiu, verde proaspăt. Micile văi de munte și pășuni sînt animate de cirezi de vaci și turme de capre. Ciobani și păstorite șed pe lîngă o cascadă și pregătesc masa pe vatră; un bărbat prinde pești la un mal de rîu; un ciobănaș cîntă din flaut. Mereu revin aceleași întîmplări pline de simplitate, dar artistul știe să dispună oamenii și animalele în mod pitoresc și, de fiecare dată, să scoată în relief, dintr-o situație banală, cîte un nou amănunt. Uneori însă, ciobanii arată prea nespălați, iar cînd Mancadan mai și îmbracă aceste personaje greoaie în veșminte mitologice și, într-un peisaj de la Galeria din Bruxelles, deghizează în chip de „Flora” pe o femeie urîță, încununînd-o cu o coroniță de flori, ni se pare că parodiază. Cele mai bune lucrări ale lui Mancadan sînt mici peisaje cu motive neînsemnate și cu cîte două-trei personaje parcă suflate pe pînză din cîteva tușe aproape imateriale.

În acest context, *Hendrick ten Oever* nu poate fi privit ca pictor „provincial” decît cu rezerve, deoarece, născut în 1640, în provincia Overijssel, el a trăit îndelung la Amsterdam; acolo a executat o sumedenie de portrete, vederi cu canale, naturi moarte și peisaje, așa cum sute de alți pictori olandezi le pictau pe atunci la fel de bine. Mai tîrziu, după ce s-a stabilit din nou la Overijssel — unde a murit în 1705, la Zwolle — ten Oever a executat

unele peisaje foarte interesante printr-o concepție lipsită de convenționalism. Galeria din Edingurgh posedă un peisaj al său cu un șes întins, care, printre capodoperele muzeului, se afirmă ca o lucrare de primul ordin și se întipărește pentru totdeauna prin magia ambianței în memoria privitorului (Ilustrația 178). Bărbați și femei se scaldă într-un râu ce parcurge pășunile pînă în depărtări; la orizont se înalță turnurile orașului Zwolle; această pînză se deosebește întru totul de „tablourile cu asfințit“ ale lui Rafael Camphuysen și Aert van der Neer. Tot astfel și cerul, admirabil pictat, al unei zile de vară pe cale de a se stinge se deosebește de atmosfera însorită din peisajele lui Aelbert Cuyp, căruia, datorită perfecțiunii sale, tabloul i-a fost atribuit pe vremuri, deși este semnat foarte citeț: „H. tea Oever 1675“. În 1886, la licitația colecției F. Kramer, care a avut loc la Colonia, a figurat un peisaj de polder foarte asemănător, cu vite culcate, oameni care unii trec, iar alții poposesc, și contururile orașului Zwolle decupîndu-se pe cer. După părerea expertului olandez A. Bredius, tabloul era „aproape la fel de izbutit ca și capodopera aflată la Edinburg.“ Aparținînd unui gen cu totul altul, dar nu mai puțin neobișnuit, este o idilică scenă din pădure cu un cioban (datat din 1660, tabloul figurează la Muzeul Bredius din Haga — Ilustrația 179). Ambianța visătoare și, mai presus de toate, coloritul trunchiurilor albastru-închis, sclipirile cărămizii ale zidului măcinat, albastrul intens al cerului dintre coroanele copacilor de un verde întunecat, produc un efect atît de modern încît această pașnică scenă de pădure este luată la prima vedere drept o operă a școlii de la Barbizon.

Jacob Esselens din Amsterdam (1626—1687) nu este nici el un autentic pictor provincial; a înfățișat întruniri mondene pe maluri de râu, dar atmosfera romantică și eleganța neobișnuită a personajelor deosebesc pînzele sale de bana-

lele peisaje cu canale din Școala lui Salomon Ruysdael și van Goyen. Esselens era un negustor înstărit din Amsterdam ale cărui catifele și mătăsuri se vindeau în toată Europa și pe care afacerile sale l-au dus în Italia, Anglia și Scoția. Micile sale peisaje arcadiene în maniera lui Poelenburgh, busturile, precum și câteva peisaje cu cascade nu prezintă nimic remarcabil. Peisajele sale reprezentând câte o plajă și întoarcerea pescarilor care vînd peștele prins de ei amintesc de tablouri asemănătoare ale lui Emanuel Biset și Egbert van der Poel ; ele sînt însă deosebit de interesante prin delicatețea lor picturală, valori coloristice mai fine și, înainte de toate, prin distincția trecătorilor de ambele sexe. Peisajele sale fluviale, care dau dovadă de un gust rafinat și de simț poetic, constituie singurul motiv pentru care Jacob Esselens merită să fie distins dintre nenumărații peisagiști olandezi talentați (Ilustrația 180). Atmosfera peisajelor sale este admirabilă. Aburii umezi ai canalelor învăluie copacii și bărcile cu pînze ; în aerul sticlos al unei dimineți luminoase, oamenii și lucrurile se reliefează în plenitudinea purității lor coloristice. Fermecătoare este gruparea trecătorilor poposind. Rochiile elegante ale cucoanelor cochete sînt pictate cu o anumită tandrețe — privind tablourile, parcă simțim că autorul lor venea, prin profesia sa, în contact cu stofe prețioase și că mulți țesători de catifea lucrau pentru el.

Aceste scurte completări și observații pe marginea studiilor lui W. von Bode despre peisagiștii olandezi nu au pretenția de a epuiza subiectul ; doresc să le închei cu câteva cuvinte despre *Jan Wijnants*, cel mai de seamă autor de peisaje stilizate.

Nimeni, desigur, nu va putea afirma cu seriozitate că peisajele compuse de Wijnants cu atîta artă și știință l-au emoționat sau că i-au făcut o profundă impresie afectivă. Dar toți amatorii

și cunoscătorii artei olandeze sînt de acord că acest artist a fost un pictor și desenator desăvîrșit, un creator excepțional de iscusit și de rafinat de peisaje idealizate.

Chiar dacă nu am ști că el era originar din Haarlem, i-am putea ghici obîrșia din primele lucrări. La Rijksmuseum din Amsterdam figurează o operă din tinerețea artistului reprezentînd o casă țărănească îmbrăcată în iederă și umbrită de copaci; seninătatea ambianței, redarea amănunțită a zidurilor de cărămizi roșu-maronii, tratarea frunzișului verde-închis fac din acest unic tablou o operă atît de tipică a școlii lui Ruisdael din Haarlem, încît am atribui-o lui Cornelis Decker sau lui Roelof van Vries, dacă — fapt surprinzător — nu ar purta întreaga semnătură a lui Wijnants. Peisajul reprezentînd un lan cu snopi (Galeria din Berlin) precum și tabloul, datat din 1667, aflat la Londra, în care o păstoriță își duce turma printr-o poartă dărăpănată, sînt cam de aceeași factură ca peisajul din Haarlem (Ilustrația 181).

Un alt tablou, aflat la National Gallery din Londra — o potecă nisipoasă la picioarele unei dune golașe — ar putea fi luată drept unul din micile peisaje similare ale lui Philips Wouwerman. Amîndoi artiștii din Haarlem nu practică numai aceeași tehnică frumoasă și savantă, ci introduc, unul ca și celălalt, în peisajele lor cîte un fragment de decor meridional — edificiu sau munte — deși nici unul din ei nu a fost vreodată în Italia.

Jan Wijnants și-a descoperit și a desăvîrșit curînd un stil propriu. A rămas credincios tipului de peisaj creat de el fără a cădea totuși în manierism și virtuozitate. Descriind una dintre operele sale principale, le descriem de fapt pe toate. Pe un taluz nisipos se înalță, în prim plan, cîte un boschet de mesteceni sau vreun stejar uscat, lîngă care s-a prăbușit un copac prăvălit de furtună sau lovit de trăsnet, năpădit de tufe cu frunze late, de scaieți și bălării, îmbrăcat de iederă și volbură (Ilustrația 182).

Despicăturile trunchiului, crăpăturile scoarței, tufișurile de flori și ierburi sînt redată cu aceeași migală ca în capodoperele Școlii lui Dou din Leyden. Din primul plan, în care Jan Wijnants face paradă, nu fără o oarecare complezență, de arta sa de miniaturist, un drum, vădind urme adînci de roți, se îndreaptă, șerpuind printre ape și înălțimi pe alocuri împădurite, către munții îndepărtați. Rareori apar edificii, ascunse în fund printre copaci. Coloritul este dominat de un verde stins, înviorat de flori pestrițe. Drumul nisipos și povîrnișurile dunelor sînt de culoarea argilei, iar zările au un colorit spălăcit. În contrast cu plantele și copacii din prim plan desenați cu o precizie și o exactitate aproape exagerate, părțile medii dau dovadă de o factură moale și ștearsă, iar coroanele copacilor par spongioase. Construcția tablourilor este calculată astfel încît centrul pînzei să rămînă liber pentru personaje accesorii, pictate, de fiecare dată, de o altă mînă. Grupele acestea de ciobani, vînători, cerșetori sau țigani, adesea executate de Philips Wouwerman, Johannes Lingelbach sau Adriaen van de Velde, se integrează armonioas și sporesc în mod fericit efectele de gingășie și veselie.

Născut între 1620 și 1625, la Haarlem a trăit din 1659—1660 la Amsterdam; avea însă asemenea greutăți financiare, încît se văzu silit să deschidă un restaurant, cu care dădu însă faliment. După moartea sa, survenită în 1684, văduva sa își cîștigă modestul trai curățind tablouri.

Mizeria în care a trăit Jan Wijnants ni se pare astăzi de neînțeles. Dacă un mare artist ca Hercules Seghers a cunoscut perioade de sărăcie cruntă, aceasta se poate explica prin noutatea și îndrăzneala genialelor sale gravuri și peisaje muntoase, a căror însemnătate fusese recunoscută de cîțiva artiști, dar rămăsese neînțeleasă de majoritatea concetățenilor săi. Dar ne vine greu să pricepem cum se face ca un

pictor ca Wijnants, ale cărui peisaje plăcute nu ridicau probleme, al cărui stil și a cărui tehnică, mai ales, răspundeau întru totul gustului celei de a doua jumătăți a secolului XVII, să nu fi avut succes nici la colecționari și nici la amatori. Dovadă că, și pe atunci, capriciile și gustul publicului erau imprevizibile.

PHILIPS KONINCK

Legile actuale ale esteticii nu permit ca doi artiști să lucreze simultan la același tablou; faptul ar fi considerat ca inadmisibil. În epoci mai recente, asemenea îndrăzneli s-au ivit foarte rar și nu au obținut întotdeauna rezultatele fericite la care ajunsese Wilhelm Leibl, care întregea cu personaje peisajele lui Sperl. Pictorii olandezi din veacul al XVII-lea nu cunoșteau astfel de scrupule; Ruisdael, Hobbema și alți peisagiști renumiți nu ezitau nicidecum să roage pe câte un confrate prieten să execute figurile accesorii.

De ce oare recurgeau la acest procedeu? Artiștii olandezi se specializaseră oare într-atîta, încît, stăpîniți de complexe de inferioritate, nu se mai încumetau să picteze ei înșiși cele cîteva mici personaje? Sau să fi fost darul lor de peisagiști atît de unilateral, încît nu le îngăduia să păsească pe tărîmul zugrăvirii de figuri? În tablourile pe care Meindert Hobbema și Jacob van Ruisdael le-au întregit ei înșiși cu figuri, micile personaje sînt mult prea neînsemnate pentru a ne permite să apreciem talentul celor doi artiști în domeniul reprezentării figurii umane. Dar întrebarea dacă mulți maestri olandezi au fost într-adevăr limitați și unilaterali își găsește un răspuns, fără echivoc afirmativ, în operele lui Philips Koninck.

Maestrul acesta, ale cărui peisaje de șes figurează printre cele mai admirabile creații ale artei olandeze, este, atunci cînd pictează figuri, neîndemînatic și șters. Rarele sale portrete

— busturi plicticoase și inexpresive ale unor bărbați și femei înstăriți, cu mînele lor albe din pînză scrobită, atît de grijuliu redată — sînt opere impersonale de calitate mediocră. Chiar și acele figuri accesorii pictate de el însuși în peisaje sînt, de cele mai multe ori, plate și stîngace. Cel mai mare compliment ce li se poate aduce este că nu strică efectul general al peisajului. Cu excepția unor frumoase exemplare de băutori și fumători — ca, de pildă, valetul de vînătoare cu o vestă verde și o garoafă roșie la pălărie (marcat și datat din 1649, tabloul figurează în colecția Bührle din Zürich, Ilustrația 183) — scenele de gen ale lui Konicke se află deasemeni mult sub nivelul peisajelor sale. Dealtfel, aceste tablouri cu marinari și țărani jucînd cărți sau chefuind, precum și scenele religioase și mitologice extrem de slabe, nu sînt nicidecum lucrări secundare ale unui tînăr pictor încă nu ajuns la maturitatea artei sale, sau pînze fără vlagă executate la bătrînețe. Toată viața sa, Koninck a pictat asemenea tablouri cărora le dădea, după cum se vede, multă importanță. Astfel, „Waal-ul văzut de sus, în apropiere de Beek“ (Muzeul din Copenhaga), unul dintre cele mai impunătoare peisaje din toată arta nordică, este din același an (1654) în care Koninck i-a înfățișat pe pictorii din Amsterdam luînd parte la serbarea lui Bachus într-un tablou caricatural, inconsistent ce pare a fi opera unui diletant (Muzeul Bredius, Amsterdam).

Simultaneitatea unor lucrări atît de deosebite calitativ nu este oare suspectă și semnul unei lipse de caracter artistic? Acesta să fie oare motivul pentru care Wilhelm von Bode, cu instinctul său infailibil pentru tot ce este pur și autentic, nu l-a cuprins pe Philips Koninck în cartea sa „Maeștrii picturii olandeze și flamande“? Dar este suficient să aruncăm o privire asupra peisajelor de șes de la Copenhaga (Ilustrația 184) și Rotterdam (Ilustrația 185), precum și a panoramei cu vînători

(National Gallery, Londra — Ilustrația 186), pentru ca să se spulbere orice bănuială și să ne dăm seama de măreția și cinstea artistului ce a fost totuși Philips Koninck.

Născut în 1619 la Amsterdam, Koninck era fiul unui giuvaergiu. Din 1639 la 1641 a lucrat la Rotterdam în atelierul fratelui său, Jacob Koninck, un peisagist fără însemnătate. Probabil nu ca elev, ci ca ajutor. Tot la Rotterdam s-a căsătorit la sfârșitul anului 1640 cu sora unui elev al lui Rembrandt, Abraham Furnerius; de acest pictor cunoaștem, în afara unui mic peisaj lipsit de finețe care îi este atribuit și reprezintă o alee ce duce în fundul tabloului (Muzeul Bredius, Amsterdam), numai peisaje desenate în stilul lui Rembrandt. Din 1641 pînă la moartea sa (octombrie 1688) Philips Koninck s-a stabilit din nou la Amsterdam. Deși cîștiga bine cu arta sa, exercita o profesiune secundară: era proprietarul unei linii de navigație internă Amsterdam-Leyden-Rotterdam. Într-un peisaj de șes aflat la Muzeul din Frankfurt (Ilustrația 187), a reprezentat una din bărcile sale pentru pasageri înaintînd de-a lungul unui canal.

Afirmația lui Arnold Houbraken, după care Koninck ar fi fost elevul lui Rembrandt la Amsterdam, nu pare a fi veridică, dar pictorul l-a cunoscut pe Rembrandt personal și s-a inspirat mult din arta acestuia. Astfel, peisajul cu podul în arc din piatră și un oraș romantic de fantezie în planul al doilea (colecția Reinhart, Winterthur) amintește de cel cu un castel al lui Rembrandt (tabloul, aparținînd odinioară lui Etienne Nicolas, figurează azi la Luvru, Paris). Construcția neînsemnatului tablou din colecția Reinhart este deasemeni foarte apropiată de cea a unui peisaj cu ruine al lui Rembrandt (Galeria din Kassel). Pe de altă parte, mici peisaje, pictate fără îndoială de Koninck — de pildă cel cu un stejar (fosta colecție Marcus Kappel, Berlin) și micul peisaj de șes cu un oraș în depărtare (ajuns din co-

lecția contelui de Northbrook în colecția Thysen, Lugano) — i-au fost atribuite altădată lui Rembrandt însuși.

În Olanda, șesul nesfârșit constituie un motiv ce se oferă pictorilor de la sine; Hercules Seghers, Jan van Goyen, Aelbert Cuyp, Jacob van Ruisdael, Vermeer din Haarlem și mulți alți artiști mai mari sau mai mici l-au pictat adesea, ba într-o viziune liniară, ba în tablouri mici izvorâte dintr-o concepție profund picturală. Philips Koninck a fost însă primul care a știut să obțină efecte patetice din vederi panoramice ale întinselor câmpii ale patriei sale pe care le-a zugrăvit monumental în tablouri grandioase.

Contrar lui Hercules Seghers și lui Jan van Goyen, el privește peisajul dintr-un punct (de cele mai multe ori imaginar) atât de înalt, încât șesul nu este reprezentat cu racursiul cerut de perspectivă, ci, fiind privit de sus, ocupă aproape jumătatea pânzei. Razele soarelui răzbesc prin nori cenușii, pictați cu măiestrie, împărțind șesul în suprafețe luminoase și umbre întunecoase aruncate de nori. Lumina zilei nu are căldură; evocând peisajele lui Koninck ne aducem aminte de ținuturi întinse sub un cer acoperit, dar în care nu domnește niciodată melancolia. Nici un peisagist olandez, nici măcar Jacob van Ruisdael în celebrele sale vederi ale Haarlem-ului îndepărtat, nu a știut să trezească în privitor, cu aceeași covârșitoare intensitate ca și Koninck, senzația de spațiu infinit. Ceilalți peisagiști olandezi ne lasă în afara tabloului; Koninck însă ne introduce în peisaj, care parcă ne cuprinde ca o panoramă înconjurătoare. Privirea noastră se îndreaptă spre dîmburi nisipoase, spre poteci ce coboară și canale ale căror sinuozități o duc departe, acolo unde fluviul maiestuos lucește sub razele soarelui. În șesul fără de hotare, se întind pajiști și lanuri delimitate de copaci; dumbrăvi umbroase înconjoară sate, mori de vînt, căsuțe răzlețe de țară. La orizont sclipesc

în palida lumină a soarelui povîrnişurile nisi-
poase ale dunelor scunde.

Aparent, factura este stîngace, lipsită de rafinement şi de delicateţe, pînă şi în cele mai grandioase opere ale artistului. Dar cu felul său uscat, pe alocuri dur, de a aşterne culoarea, cu aceste pete zgrunţuroase şi aceste tră-sături vîscoase, întinse parcă bîjbîind, Koninck obţine efecte de o uluitoare îndrăzneală şi putere de convingere. Modul cum, în peisajul de la Copenhaga, frunzişul tufişurilor şi copacilor de pe taluzul din dreapta este sugerat cu cîteva tuşe uşoare, aminteşte, prin transparenţa scli-pitoare şi desăvîrşita puritate a coloritului, de tehnica neoimpresioniştilor moderni. Pămîntul argilos din prim plan este pictat cu un colorit onctuos, iar fragmentele tăioase de stîncă, împrăştiate pe drum, sînt redată cu multă plasticitate, ba aproape în relief. De galben-maroniul solului şi de verdele stins al tufelor şi ierburilor din prim plan se leagă verdele închis al părţii mijlocii în care cărămiziul acoperişurilor şi petele izolate galbene, violete, albastru-închis ies mai puternic în evidenţă. Coeziunea ansamblului este asigurată de norii cenuşiu-deschis, a căror maiestate domină tabloul.

Peisajele olandeze ale lui Koninck din colecţiile Krupp (Essen) şi Lord Mount Temple (Broadlands) sînt mărginite, în depărtare, de munţi înalţi în loc de un lanţ de dune scunde, amănunt care ajunge să arate că aceste peisaje sînt produse ale imaginaţiei. Alte indicii dovedesc de asemenea că Philips Koninck nu intenţiona să execute vederi fidele. Astfel, o vilă superbă cu fronton plat şi pilaştri de culoare deschisă, ce aminteşte de edificiile clasice ale lui Jacob van Campen, apare nu numai în fundul unor portrete, ci şi în peisaje foarte deosebite unele de altele, şi de fiecare dată, într-un alt decor (vezi peisajele de şes din Muzeele din Moscova, Londra, Amsterdam şi din colecţiile Miss Alexander, Londra, Max Michaelis, Capetown ; Bührle, Zürich).

Se admite în mod general că maestrul din Amsterdam s-a inspirat pentru cele mai frumoase tablouri din impresii culese în timpul unor călătorii de studiu în provincia Geldern. Călătorind în împrejurimile orașelor Arnheim și Nymwegen, hoinărind de-a lungul Waal-ului și Rinului Inferior sau prin întinsele câmpii și păduri din jurul Otterloo-ului, nu izbutim niciodată să localizăm cu precizie motivele tablourilor lui Koninck; în Olanda orientală, dealtfel, lipsesc dunele de nisip atît de des pictate de artist.

Cele 70 de peisaje ce ni s-au păstrat sînt dominate de marele peisaj de șes menționat mai sus (Galeria din Copenhaga), cu care Philips Koninck s-a întrecut pe sine (Ilustrația 184). „Peisajul cu dune“ (Muzeul Boymans, Rotterdam — Ilustrația 185) și „Șes cu vînători“ (National Gallery, Londra — Ilustrația 186) sînt deasemeni capodopere de primul ordin. Cele mai fermecătoare aspecte ale artei pictorului se arată și în pînzele din colecțiile Victor de Stuers (Haga), Bührle (Zürich), Lord Desborough (Taplow), Contelui Crawford, Charles Mill, Farrer (toate trei la Londra), Thyssen (Lugano — „Vedere generală a Gelderland-ului“) și în cele din Muzeele din München, Berlin, Dresda (Ilustrația 188), Amsterdam, Frankfurt pe Main (Ilustrația 187).¹

După cum ne indică datările, operele cele mai mature au fost executate între 1654 și 1665, dar data 1676, care apare pe frumoasa „Vedere generală a Gelderland-ului“ (Rijksmuseum, Amsterdam) dovedește că peisagistul era încă în deplina posesie a puterii sale creatoare. În lucrarea sa de bază, „Philips Koninck“, întregită

¹ Peisajul de șes cu canale (Muzeul din Frankfurt) a fost pictat inițial pentru un capac de pian. Forma lui arcuită a devenit pătrată prin adăugarea părții superioare din dreapta. Deși conceput în chip decorativ, peisajul acesta este unul dintre cele mai frumoase și idilice pictate de Koninck.

cu un catalog extrem de serios, (Berlin, 1935), Horst Gerson a stabilit o cronologie verosimilă a operelor nedatate.

Pe lângă șesuri, Koninck are o predilecție pentru un al doilea tip de peisaj : marginea unei păduri a cărei copaci înalți ocupă o jumătate a pânzei, cealaltă jumătate oferind privirii întinderea șesului (Ilustrația 189). În alte tablouri — ca cel cu vitele păscînd (fosta colecție Thomas Loyd, Lockinge House, Berkshire) și „Luminisul“ (împrumutat, la ora actuală, de Muzeul din Rotterdam de către Hofje van Aerden, Leerdam) — boschetele ocupă întregul prim plan. Aproape toate peisajele acestea cu păduri, în care frunzișul este redat prin acumularea unor puncte mici asemănătoare cu mărgelile, au fost pictate în ultimele două decenii. Printre ele se află lucrări deosebite ca cea reprezentînd un mal de râu împădurit cu un vînător de iepuri în drum spre casă (tabloul, de o execuție mai estompată, se află în colecția Philips din Eindhoven), dar nu constituie un tip de tablou bine definit al peisajului olandez ; prin factura lor, nu ajung la nivelul peisajelor de șes ale maestrului. Nici acestea, desigur, nu sînt toate de primul ordin. Distanța enormă dintre două pânze apare atunci, de pildă, cînd comparăm, la National Gallery din Londra, peisajul de șes, în care figurează un cătun împrejmuît de o pădure deasă, cu „Șesul cu vînători“ aflat în aceeași sală. Frunzișul galben-marونیu al copacilor este pictat mai fluid, mai imaterial, mai molatec ; tabloul întreg vădește lipsa de putere și concentrare. În unele peisaje ușor romantice, cu un oraș de fantezie în planul al doilea, factura apare grosolană, coloritul văros, iar anumite tonalități violete veninoase și roșu-trandafiriu surprind privirea. Un amator de paradoxuri ar fi îndreptățit să afirme că astfel de tablouri ale lui Koninck sînt autentice numai atunci cînd par a fi falsuri.

FRANS POST

Atunci cînd, în luna octombrie 1636, principele Johan Maurits s-a îmbarcat spre Brazilia, suita sa cuprindea și pictori și desenatori. Aceștia aveau însă alte îndatoriri decît artiștii care însoțeau personalitățile sus-puse în așanumitele călătorii de studii întreprinse de gentilomi pentru a immortaliza, în desenele și tablourile lor, locuri memorabile și peisaje „pitorești”. Artiștii olandezi care și-au desfășurat activitatea în Brazilia între 1637 și 1644, în timpul cît a fost guvernată de Principele Johan Maurits, trebuiau să se afirme mai cu seamă pe tărîmul cartografiei și al științelor naturale. Este așadar lesne de înțeles că printre ei nu se aflau decît doi pictori care s-au distins într-o oarecare măsură prin lucrări pur artistice : Albert van den Eekhout din Amersfoort și Frans Post, un artist mult mai remarcabil, născut la Leyden, în 1612.

Pe lîngă desene și acuarele, în care a înfățișat cu migală unui om de știință fauna și flora Americii de Sud, Albert van den Eeckhout a executat și tablouri decorative. Încă în secolul XVII, o suită de asemenea reprezentări exotice, dăruită de principele Johan Maurits, a ajuns la Copenhaga : șase pînze cu cîte un personaj — vînători, mulatri, sălbatici goi în fața unor plantații sau pe plajă (Ilustrația 190) — de mărime naturală ; apoi un tablou de mari dimensiuni reprezentînd indieni goi din tribul Tapuya care execută un dans de război, precum și douăsprezece naturi moarte reproducînd pe cît de exact, pe atît de nepictural, fructe tropicale care se profilează pe cerul cenușiu și care poartă mențiunea „A. Eeckhout fecit 1641 brasil” și „1643 brasil”. Aceste tablouri instructive figurînd nu în Galeria din Copenhaga, ci la Secția de etnografie a Muzeului Național, privitorul știe numaidecît că nu va gusta plăceri pur estetice. Prin simplitatea lor de afiș, aceste mari tablouri cu cîte un personaj amin-

tesc de gravurile pe lemn de pe pachetele de tutun de odinioară ; dar zugrăvirea pătrunzătoare a peisajului este, pe alocuri, foarte izbită, iar impresia generală ce ne-o face colecția întreagă expusă în aceeași sală dovedește că A. van den Eeckhout știa de minune să obțină izbitoare efecte decorative. Alte lucrări ale modestului artist se află în locuri pe care nu le-am fi bănuît. Într-o sală a castelului Hof-lössnitz, la Radebeul, în Saxonia, apar, pe plafonul de lemn, păsări ornamentale pictate de van den Eeckhout, în jurul anului 1656, pentru Electorul Saxoniei George al II-lea. Acum vreo treizeci de ani, mai puteau fi văzute într-o sală a castelului din Schwedt pe Oder, care servea drept magazie de tablouri, pânze decorative cu scene de gen de mărime naturală înfățișînd un straniu amestec de europeni, de negri și de personaje de tip est-asiatic. Aceste tablouri au fost de asemeni cumpărate de Electorul de Brandenburg încă în veacul al XVII-lea. Succesul de care se bucurau atunci pe lîngă colecționarii princieri asemenea lucrări de o valoare artistică mediocră se explică prin exotismul motivelor ; din aceeași cauză va fi comandat și Ludovic al XIV-lea al Franței o suită de tapiserii de Gobelins după cartoane de A. van den Eeckhout reprezentînd indigeni din Brazilia și lupte de animale sălbatice (Mobilier National, Paris).

Faptul că, la vîrsta de abia douăzeci și patru de ani, Frans Post a fost primit de Principele guvernator în corpul administrativ al expediției nu se datora probabil nicidecum unor lucrări de tinerețe, azi dispărute, ci — ca în majoritatea cazurilor simliare — unor relații personale. Într-adevăr, fratele său, Pieter Post, cu patru ani mai în vîrstă decît el, era arhitectul principelui Johan Maurits, pentru care începuse atunci să construiască la Haga Mauritshuis-ul, după planurile lui Jacob van Campen.

Abia destul de recent au fost descoperite unele tablouri executate de acest arhitect Pieter Post care s-a înscris, în 1623, în calitate de pictor în breasla artiștilor din Haarlem, orașul său natal. În 1922, cu ocazia unei licitații organizate de Lepke la Berlin, au apărut două tablouri reprezentând lupte de călăreți și semnată „P. Post 1631“ ; în cele din urmă, ambele lucrări au fost dăruite Mauritshuis-ului din Haga, construit altădată de însuși autorul lor. Curînd după aceea, Muzeul din Colonia făcu achiziția unui al treilea tablou de război înfățișînd atacarea de către cîțiva călăreți a unor ostași mărșăluind, învăluiți într-un nor de praf de pușcă. Prin agilitatea mișcărilor, finețea desenului și discreția coloritului — a căror distincție plină de rezervă amintește de lucrări de tinerețe ale lui Gerard ter Borch — cele două tablouri de la Haga sînt superioare reprezentărilor, mai greoaie, de lupte de călăreți ale altor artiști ca S. van der Stoffe, Palamedes Palamedesz, Martsen de Jonge etc., iar peisajul de dune, animat de mici personaje și pictat de Pieter Post în 1633 este o adevărată capodoperă (Colecția Martin, Haga — Ilustrația 191). Tabloul nu arată decît un taluz nisipos și streășina unui stog de fîn. În stînga, un zid de casă ; în prim plan, mai multe oi pascănd ; în planul al doilea, cîțiva copaci răzleți. Acestui motiv atît de puțin îmbietor, pictorul i-a conferit valori coloristice atît de delicate, aerul este atît de transparent, iar desenul atît de gingaș și totodată de energic, încît deplîngem faptul că profesia sa principală de arhitect nu i-a lăsat probabil artistului mai mult răgaz pentru pictură. Printre cele cîteva tablouri, autentificate prin semnătura artistului, se află remarcabilul peisaj idilic olandez din colecția F. Lugt (Haga) : în prim plan, o potecă, iar în cel de al doilea, case țărănești printre lanuri și copaci. Simplitatea motivului amintește de peisajele lui Pieter de Neyn, dar factura este mai rafinată.

Faptul că pictorului Frans Post lucrarea de față îi consacră un capitol întreg, ar putea trezi în cititor bănuiala că autorul urmează un curent la modă. Încă în urmă cu două-trei decenii, peisajele artistului nu erau cîtuși de puțin apreciate. Marile muzee îi surghiuniseră vederile din Brazilia în magazii sau le foloseau ca obiecte de troc pentru alte opere de artă. De curînd însă, valoarea lor a sporit considerabil pe piața internațională de obiecte de artă și colecțiile particulare din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii sînt scotocite în speranța de a găsi vreo pînză, azi atît de cotate, a lui Frans Post.

Această răsturnare de apreciere nu se explică numai prin schimbarea survenită în judecata estetică. De cînd muzeele și colecționarii sud-americieni manifestă interes pentru vechii maeștri europeni, vederile pictate de Frans Post în prima perioadă de colonizare a Braziliei sînt extrem de cerute în acea parte a lumii din motive istorice și cultural-istorice. În 1954—1955, Muzeul din São Paulo a întreprins o expoziție itinerantă prin Europa, prezentînd cu mîndrie, printre comorile sale, două peisaje de Post : o vedere din împrejurimile orașului Pernambuco și o cascadă de munte a cărei factură uimitor de realistă ne face parcă să auzim vuietul apelor ; tabloul, datat din 1637, se afla altădată la Institutul Städel din Frankfurt (Ilustrația 193) ¹.

În 1637, cînd artistul sosi în Brazilia, el nu înfruntă o țară sălbatică, neatinsă de civilizație. Acolo fuseseră întemeiate mari colonii :

¹ Menționăm faptul că opera lui Frans Post a fost dintotdeauna apreciată de artiștii progresiști. Pictori moderni văzînd din întîmplare o pînză a sa în vreun muzeu provincial, vorbeau cu entuziasm de „descoperirea lor” : multe elemente ale tablourilor acestui olandez atît de modern, prezintă asemănări uluitoare cu exoticele peisaje fanteziste ale pictorului amator francez Henri Rousseau („Vameșul”). De aceea, articolul consacrat, în 1921, de Jacques Combes lui Post, în revista „L'amour de l'art”, era intitulat „Un douanier Rousseau au XVII-e siècle”.

Olinda, Mauritsstad, Pernambuco ; existau fortificații, plantații, fabrici de zahăr, cămine de ofițeri, antrepozite comerciale și porturi. La acestea trebuie adăugate mănăstiri și biserici catolice clădite de portughezi la începutul cuceririi. Aceste numeroase mărturii ale colonizării ne sînt înfățișate de Post într-un mod grăitor, deși poate prea idilic și optimist (Muzeele din München, Ilustrația 194 ; Schwerin, ilustrația 195 ; Mannheim, Düsseldorf ; Mainz, Karlsruhe ; Nürnberg). Artistul privește cu predilecție cîmpiile străbătute de ape. Șesurile nesfîrșite, tăiate de pădurici, tufișuri, rîuri și case țărănești răzlețe, dîmburile scunde ce se înlănțuie la orizont îi aminteau poate de cîmpiile și polderele din patrie ; dar lumina era mai vie și mai pură, albastrul vaporos al cerului, în depărtare, mai strălucitor decît în clima ploioasă a Olandei. Coloritul tuturor lucrurilor izbea privirea, neted și puternic ; fiecare frunză de copac se desena cu o precizie desăvîrșită. Mijloacele de care dispunea un peisagist olandez, formele și coloritul cu care era deprins nu puteau tălmăci peisaje și o vegetație atît de exotice.

Post se lăsă pradă acestor impresii neobișnuite cu o totală naivitate a simțurilor, privind natura și mediul cu ochi plini de candoare. Pentru a-și putea domina subiectul, a recurs chiar la scheme arhaice, depășite de mult în pictura europeană. Folosind metoda peisagiștilor olandezi din secolul XVII, indică, aidoma lor, perspectiva atmosferei cu gradarea brun-verde-albastru. Fidel unui procedeu vechi, pictează, la marginea pînzei, un copac plat ca un pom de teatru care se inserează în tablou. Palmieri înalți, cactuși, plante agățătoare, copaci tropicali purtînd fructe ce atîrnă greu, prezintă contururi atît de tăioase încît frunzele ascuțite par a fi fost decupate cu foarfeca din hîrtie de culoare închisă. În prim plan se tîrăsc sau șerpuiesc broaște țestoase, șerpi, papagali, armodiali greoi și tot felul de

făpturi exotice. Așezările omenești sînt animate de indigeni, pe care Frans Post îi reprezintă mai întotdeauna în grupuri, înfățișîndu-i, de cele mai multe ori, din spate. Micile siluete nu sînt pictate cu grijă, dar pictorul a prins atît de dibaci mișcările lor caracteristice, încît, în ciuda formatului mic, ne dăm seama de în-deletnicirile lor : bărbații și femeile lucrează într-o fabrică de zahăr, se întorc de la munca cîmpului, poposesc la marginea drumului sau iau parte la o serbare. Un tablou ne arată un grup de vînători sălbatici înarmați cu săgeți într-un luminiș scaldat de un rîu. Acești indigeni par însă cît se poate de bine educați : Albul imaculat al mînecilor femeilor și al pantalonilor purtați de bărbați formează un contrast decorativ cu pielea neagră a personajelor și iese în evidență în mod izbitor.

Ar însemna să ne facem o părere greșită despre artist și să-l subapreciem, dacă l-am lua drept un pictor naiv care își povestește aventurile din Brazilia cu simplitatea și sinceritatea stilului propriu benzilor desenate. Chiar cei care credeau că-l cunosc bine pe Frans Post au suferit un șoc cu ocazia expoziției de peisaje olandeze organizată, în 1951, la Orangerie (Paris), văzînd impunătorul peisaj fluvial cu Fort-Maurice (Luvru, Paris ; împrumutat Muzeului de la France d'Outre-Mer). Tabloul acesta, datat din 1638, a atras atenția asupra unui grup de pînze de un stil similar, care, pînă atunci, trecuseră aproape neobservate de amatorii de artă în diverse muzee coloniale sau ale Marinei ; în 1953, unele dintre ele au figurat la expoziția „Maurits de Braziliaan“ (Haga).

Singurătatea și tăcerea fluviului, ale cărui ape curg lin între maluri pustii, nu ar putea fi redată cu mai multă simplitate și cu un patetism mai mișcător decît în tabloul datat din 1638 și aflat la Paris (Ilustrația 196). Simboluri ale părăsirii, se întipăresc în minte plantele despuiate din prim plan, înaltul arbust de

cactus și bizarul pescăruș care se profilează pe peisajul ce ocupă tot fundul pânzei. Luvrul posedă încă alte tablouri pictate de Post curând după sosirea sa în America de Sud — lucrări grandioase, realizate cu mijloace de o extremă sobrietate. Astfel, de pildă, o vedere din Porto Calvo (datată din 1639, cu doi bărbați poposind la piciorul unui smochin. Apoi un peisaj, datat exact din 28 august 1639, reprezentând un golf pașnic, o fortăreață și câțiva negri în canoe și pe plajă (Ilustrația 197), precum și un peisaj plin de seninătate : mînăstirea din Garasu printre palmieri și cactuși. Într-un stil foarte larg este tratată de asemenea o vedere a insulei Tamaraca, învăluită într-o atmosferă plină de blîndețe (tabloul este împrumutat de Rijksmuseum din Amsterdam Mauritshuis-ului din Haga — Ilustrația 198). Siluetele celor trei indigeni și a colonistului se profilează masiv pe apele cenușii. Artistul avea un instinct deosebit de rafinat pentru tonalități rare, după cum dovedesc coșul cu lămîi, pălăria de paie galbenă a călărețului și verdele de crom al malului de dincolo de fluviu, sub cerul ușor înnorat.

Chiar în primul an al șederii sale în Brazilia (1637), Frans Post a pictat cascada menționată mai sus care se revarsă abrupt, în singurătatea munților, printre stînci împădurite (Muzeul din São Paulo — Ilustrația 193). Artistul folosește aici gradațiile arhaice brun-verde-albastru. Desenul este riguros de exact, aproape meschin și sfios. Cu toată meticulozitatea tehnicii, pînza aceasta, mică prin formatul ei dar măreață prin execuție, prevestește parcă mișcarea Nazareenilor germani. Un efect la fel de puternic obține pictorul cu „Insula Anthonis Vaz (Mauritsstad)“, tablou datat din 1640 și aflat într-o colecție particulară din Haga : un colonist este însoțit de doi indigeni, iar privirea se pierde, peste toată coasta, în depărtare. Puține peisaje olandeze autohtone

din acea vreme au mai multă putere de sugestie și o atmosferă mai fascinantă.

În cursul celor șapte ani petrecuți de pictor în America de Sud, receptivitatea sa și darul său de observație și-au pierdut din acuitate. O vizită la Mauritshuis din Haga ne permite să urmărim modul în care Frans Post s-a readaptat, prin concepția și tehnica sa picturală, peisajului olandez convențional. În timp ce măreața simplitate a facturii și coloritul estompat fac ca peisajul cu insula Tamaraca să vibreze, printre peisaje tipic olandeze, ca un sunet dintr-o lume îndepărtată, o vedere ulterioară din Brazilia nu se mai deosebește de peisajele olandeze ce o înconjoară decât prin motivul ei, dar nicidecum printr-un desen sau prin tonalități de altă natură. Totuși, pictorul continuă să execute opere de o factură atât de transparentă și caldă, de un desen atât de perfect și de rafinat, încât ele susțin aproape comparația cu peisajele olandeze ale lui Jan van der Heyden.

În 1644, Post se întoarce în patrie, unde se stinge la Haarlem, în 1680 ; din 1646 era membru al breslei Sf. Luca, iar în 1650 se căsătorește. La Haarlem, confratele său de breaslă Frans Hals îi făcuse portretul : pe părul său lung, artistul poartă o înaltă pălărie neagră ; așezat, plin de nonșalanță, își îndreaptă acuta privire de pictor către noi (aflat odinioară în colecția Huldshinsky, Berlin, tabloul aparține astăzi unei colecții particulare din Anglia — Ilustrația Bode, p. 66).

Din America de Sud, Post adusesese, fără îndoială, numeroase și diverse studii în vederea unor tablouri ulterioare. De altfel, era înzestrat în mod vădit cu o memorie demnă de invidiat și o imaginație uimitoare. Multe din tablourile sale cu decor brazilian, dar pictate la Haarlem, par, prin prospețimea și autenticitatea lor, a fi fost executate în America de Sud. Datarea lor însă stă mărturie că au fost pictate multă vreme după întoarcerea artistului în Olanda, „Sălaș de ofițeri în Brazilia“ (Muzeul din

Nürnberg — Ilustrația 192) s-ar părea că a fost executat chiar la fața locului, căci este greu de crezut că un pictor poate reda cu atît realism semnele decăderii și destrămării, zidăria dărăpănată, bîrnele răsucite de vînt. Tabloul, datat din 1655, a fost așadar pictat unsprezece ani după întoarcerea lui Post în țara sa.¹

Tabloul aflat la Nürnberg îmi pare remarcabil și dintr-un alt punct de vedere : prin compoziția, împărțită în straturi luminoase și umbre, prin transparența aerului și precizia desenului, el amintește de frumosul peisaj de dune pictat în 1633 de fratele pictorului, arhitectul Pieter Post (colecția Marin Haga — Ilustrația 191). Peisajul brazilian, bine înțeles, nu a fost nici influențat, nici sugerat de tabloul lui Pieter Post, pictat în urmă cu douăzeci și trei de ani. Chiar dacă din principiu refuzăm să descoperim cu tot dinadinsul vreo rubedenie sau dependență artistică între doi pictori înrudiți prin sînge, trebuie să admitem că, în cazul de față, cele două tablouri dau dovadă de o manieră și o concepție extrem de apropiate. Din păcate, nu-mi aduc bine aminte de o lucrare de tinerețe a lui Frans Post semnată „F. J. Post“ (Galeria Schönborn, Viena). Tabloul înfățișînd o luptă de călăreți, prezintă cel puțin o asemănare de motiv cu scene similare pictate de Pieter Post (Muzeele din Colonia și Haga).

Inventare și documente vechi menționează, printre operele lui Frans Post, vederi din Paris și Fontainebleau, altele înfățișînd castele din Burgundia și chiar un peisaj pictat în Anglia reprezentînd castelul din Windsor. La rîndul său, Arnold Houbraken, autorul unor biografii de artiști, afirmă că a văzut tablouri decorative cu decor brazilian, pictate de Post, la Huis Ryksdorp, lîngă Wassenaar și în castelul Hon-

¹ Desigur, nu este un tablou cu totul fantezist ; el se întemeiază, fără îndoială, pe un studiu după natură executat în Brazilia.

selarsdijk. Astăzi nu mai pot fi identificate decît trei dintre peisajele braziliene de mari dimensiuni : peisajul, măsurînd aproape doi metri, datat din 1648, reprezentînd jertfa lui Manoah, cu personaje stîngace pictate de mîna unui alt artist (Muzeul Boymans, Rotterdam) ; superbul peisaj cu vederea asupra Olindei (vîndut la Londra, în 1959, tabloul se află la São Paulo) ; în sfîrșit, panorama braziliană de proporții și mai mari, care figurează la Rijksmuseum din Amsterdam (Ilustrația 199) ; fluviul se îndepărtează în adîncimea pînzei, ici-colo vedem cîte o casă de colonist, mici personaje, palmieri, cactuși, un ananas și alte plante exotice — iată rezumatul amintirilor artistului despre „Indiile occidentale“.

PIETER SAENREDAM

În fiecare privință, Saenredam este la antipodul lui Emanuel de Witte. Amîndoi pictorii de arhitecturi au pictat mai ales interioare de biserici ; dar cu greu ne-am putea închipui un contrast mai puternic decît cel dintre cele două moduri de a trata un motiv identic : deosebirile esențiale de concepție și reprezentare ale celor doi maeștri sînt exemplare pentru mijloacele de care dispunea pictura olandeză din secolul XVII. În timp ce operele lui de Witte sînt pătrunse de melancolie, alternarea animată de lumini și umbre largi producînd efecte dramatice, bisericile lui Saenredam sînt scăldate de lumina zilei pînă în colțul cel mai îndepărtat. Cufundîndu-ne în ambianța sugestivă a bisericilor lui de Witte, parcă auzim vuietul orgii. Pe lespezile navelor luminoase și tăcute ale lui Saenredam nu răsună decît clănțănitul pasului unui credincios singuratec. După Goethe, am putea intitula „Emanuel de Witte ca poet“ un studiu despre acest artist, ale cărui catedrale gotice sau baroce, vădînd un simț pictural profund, sînt roade ale ima-

ginației. Bisericile protestante, pictate de Saenredam cu realism și precizie, apar, prin totala lipsă de ornamentație și strălucitoarea lor luminozitate, ca simboluri ale calvinismului, dar nu ne transmit nici un fior poetic. Scriitorii — dar nicidecum poeții — epocii luminilor din secolul al. XVIII-lea sînt parcă urmași tîrzii ai acestui pictor olandez.

Amîndoi artiștii au avut, de altfel, destine foarte deosebite. La capătul unei vieți întunecate de suferință și de evenimente tragice, pricinuite de el însuși, Emanuel de Witte s-a sinucis la vîrsta de 75 de ani. Biografia lui Saenredam se compune din date uscate și neînsemnate, lesne de înșirat.

Artistul s-a născut în 1597 la Assendelft; tatăl său, gravorul Jan Saenredam, murind în 1607, viitorul pictor s-a mutat împreună cu mama sa la Haarlem, în 1608. La cincisprezece ani — vîrsta la care, în mod obișnuit, tinerii își începeau studiile de pictură — Pieter Saenredam deveni elevul lui Frans Pieter de Grebber, un portretist și pictor de scene istorice, la care rămase timp de zece ani, pînă la sfîrșitul uceniciei. În 1623, fu primit, cu titlu de maestru, în breasla Sf. Luca, iar în 1642 i se încredință funcția de decan pe termen de un an. În 1638, artistul se căsătorii la Bloemendaal, lîngă Haarlem. Aflăm că, în 1652, el a evaluat, împreună cu peisagistul Pieter Molijn, o mică colecție de tablouri; cu acest prilej, două pînze de Wouwerman au fost vîndute respectiv cu 36 și 80 de florini, iar două peisaje de Molijn însuși cu respectiv 20 și 42 de florini. Nöte manuscrise și datarea unor desene cu arhitecturi și a tablourilor executate după acestea arată că artistul a călătorit mult prin Olanda. Astfel, a schițat, în 1625, o vedere a orașului Leyden și, cu aceeași ocazie, a vizitat și apropiata Haga. În 1632 îl găsim la Hertogenbosch, în 1641 la Amsterdam, în 1644 la Rhenen; de nenumărate ori a lucrat la Alkmaar și în orășelul său natal, Assendelft. Adesea s-a dus

și la Utrecht, unde a petrecut aproape șase luni ale anului 1636. Pieter Saenredam a murit la Haarlem în 1665.

Aidoma altor maestri ai luminozității, Saenredam se ferește să-și destăinuiască trăirile individuale, să-și exprime simțămintele personale. Cu transparența lor de cleștar, operele sale se oferă privirii, severe și reci, sublime și distante, fără a îngădui o descifrare a destinului intim al artistului. Din metoda sa de lucru putem însă să deducem trăsăturile sale de caracter. Pe desene, ca și pe multe din tablourile pictate după acestea, el notează, cu o minuțiozitate exemplară, nu numai anul, luna și ziua desăvârșirii lor, ci, în unele cazuri, și ora. Executînd studii după flori culese, nu omite să dea indicații pentru a feri plantele de o vestejire prea rapidă. Desenele sale de arhitecturi menționează datele construirii edificiului și evenimente din viața fondatorilor. Exemplarul, aflat la Muzeul Teyler din Haarlem, cu cele două desene după vechea primărie din Amsterdam este prevăzut cu un comentariu de 28 de rînduri, cuprinzînd, pe lîngă date istorice interesante, amănunte despre locul în care a lucrat artistul și timpul necesar executării desenului. Ulterior a adăugat numele acelor edili din Amsterdam care, la 30 iulie 1658, cumpăraseră cu 400 de florini tabloul pictat după desen, menționînd de asemeni aprecierile elogioase ale cumpărătorilor încîntați. Înainte de a picta interiorul unei biserici, copiază uneori planul edificiului pentru a cunoaște temeinic efectele de adîncime și condițiile spațiale.

Migala aceasta riguroasă, care ar face cinste unui arhivist, nu constituie oare o contradicție flagrantă a caracterului unui artist adevărat? La Pieter Saenredam, mentalitatea rațională este în perfectă armonie cu concepția sa obiectivă despre artă. Dacă datorită — sau în pofida? — sîrguinții și conștiinciozității sale, el a realizat tablouri de arhitecturi care, departe de a fi construcții plicticoase și seci, apar ca

fermecătoare capodopere, aceasta înseamnă că ni se revelă aici una din minunile inexplicabile ale creației artistice.

Toate pânzele pictate de Pieter Saenredam pînă în 1628, adică pînă la vîrsta de 31 de ani, au dispărut — soartă pe care o împărtășesc cu tablourile de tinerețe ale lui Frans Hals și Hendrick Terbrugghen. Nici nu ne putem închipui cărui gen îi aparțineau. Cele rămase dintre primele sale tablouri nu se înrudesc nici ca subiect, nici ca stil, cu portretele sau scenele de istorie ale dascălului său, Pieter de Grebber din Haarlem; acestuia îi datora probabil numai dexteritatea și cunoștințele tehnice. Printre lucrările dispărute nu vor fi fost interioare de biserici. Căci, în colecția de biografii de pictori pe care a publicat-o, în 1661, sub titlul „Het Gulden Cabinet“, Cornelis de Bie afirmă răspicat că Saenredam a pictat primele tablouri de arhitecturi abia în 1628. Fapt confirmat de mențiunea „A. 1628“ pe care o poartă prima lucrare de acest tip: transeptul nordic al bisericii Sf. Bavo din Amsterdam (colecția J. C. Heldring, Oosterbeek; altădată în colecția Schloss, Paris — Ilustrația 201).

Din acest frumos interior de biserică nu apare că el reprezintă una din primele lucrări ale artistului pe tărîmul picturii de arhitecturi. Caracteristicile capodoperelor sale — puritatea argintie a luminii, seninătatea ambianței, factura desăvîrșită, stăpînirea totală a legilor perspectivei — depășind stadiul promisiunilor, sînt în plină înflorire. Artistul alege un punct de vedere situat cît mai jos pentru ca privirea sa să poată cuprinde nava întreagă.

Desigur, primele opere ale lui Saenredam nu sînt rupte complet de pictura de arhitecturi din epoca premergătoare. Încă în 1585, Hendrick van Steenwijk cel Bătrîn (născut în Olanda în mijlocul secolului XVI și emigrat la Frankfurt pe Main, unde a murit în 1603) pictase interiorul de catedrală reprodus în lucrarea de față (Ilustrația 200). Strălucirea co-

loanelor și zidurilor de piatră cenușie, tratarea largă, claritatea perfectă cu care este împărțit spațiul îl prevestesc pe Pieter Saenredam. Ceea ce nu micșorează cu nimic opera de pionier pe care Saenredam a înfăptuit-o în 1628 cu tabloul său, atât de fidel realității, pictat la Haarlem. Să nu uităm că, în acea epocă, alți pictori de arhitecturi olandezi — de Blicck, van Bassen, Houckgeest, de Lorme — perpetuau tradiția romantică flamandă, pictînd teatrale biserici imaginare și căutînd efecte de lumină artificiale.

O privire generală asupra operei întregi a acestui artist sigur pe sine și perfect echilibrat nu surprinde fluctuații simțitoare de calitate. Unul din motivele pentru care nu se pot stabili, în evoluția sa, etape logice și consecutive este marele interval de timp care uneori despărțea studiul desenat de tabloul executat fidel după acesta. Astfel, interiorul pustiu al bisericii St. Jan (Muzeul Boymans, Rotterdam — Ilustrația 202), din 1646, a fost pictat după un desen executat în 1632. „Strada din Amsterdam cu primăria veche“ (Ilustrația 211) se bazează, pînă în cele mai mărunte detalii, pe o acuarelă după natură executată cu șaisprezece ani în urmă. Pictînd, în 1663, amplul tablou reprezentînd Piața Sf. Măria din Utrecht, artistul s-a folosit chiar de un desen din anul 1636 (Ilustrația 210) ! Se cuvine deci, studiindu-l pe acest pictor, să nu ținem seama prea riguros de datarea tablourilor, ci să grupăm operele în funcție de stilul lor, scoțînd în relief cele mai desăfîrșite creații din fiecare grup.

Interiorul, menționat mai sus, al bisericii Sf. Bavo din Haarlem prezintă alternări variate de pilaștri avîntați, de coloane masive și de arcuri în ogivă întretăiați (Ilustrația 201). Din pricina cadrării și arcuirii asimetrice, care tind să depășească spațiul pictural în ambele părți și în prim plan, compoziția este ușor dezechilibrată ; dar în tabloul din colecția Six (Amsterdam), pictat probabil după puțină vreme și

care reprezintă un colțișor al bisericii Buur din Utrecht, domină armonia și simetria. În conformitate cu tendința de înălțare a arhitecturii gotice, Saenredam substituie formatului larg unul îngust și înalt. De ambele părți ale axei mediane, fasciculi de pilaștri și nervuri de boltă sînt orînduiți simetric. Gresia alb-cenușie, coloanele văruite și tencuiala alcătuiesc acordul unei orbitoare „Simfonii în alb”.

Douăzeci și șapte de ani mai târziu, a fost pictat admirabilul tablou reprezentînd „Biserica Cunera din Rhenen” (semnat și datat din „30 aprilie 1655”, tabloul, care a aparținut altădată Muzeului din Innsbruck, se află azi la Mauritshuis din Haga — Ilustrația 205). Este vorba iarăși de un tablou de format larg cu arcuri în ogivă gotice și sectoare de boltă. Diversitatea amănunțită a elementelor de arhitectură este însă privită dintr-un unghi ce-i îngăduie artistului să evite întretăieri inutile și să dezvăluie claritatea scheletului. Indicibila frumusețe a navei tencuite nu poate fi redată în cuvinte decît aluziv. Lespezile au tonalități reci de albastru de ardezie. Prin ferestre lucește azuriul unui cer voios de vară. Umbre albastrii sînt pitite în sectoarele de boltă, unde vedem, ici și colo, cîte o urmă violetă. Valorile ușilor de lemn parcurg gama de la un ruginiu cald pînă la cel mai gingaș maroniu de nucă. Pe albul țipător al pereților și cel, lăptos, al tencuielii, apar pete diafane de culoarea chihlimbarului și altele roșii-carmin. Negrul de cărbune al cadrului unui ecuson de doliu atîrnat pe diagonală apare în relief pe fundalul luminos. Delicatețea tehnicii picturale pare inexplicabilă. Stratul subțire de culoare este așternut atît de neted și de perfect, încît nu se poate distinge nicăieri urma pensulei. Trăsăturile au fost executate cu o neîntrecută finețe. Contururile părților arhitecturale și lanțurile de fier ale candelabrelor nu sînt desenate rigid și precis cu ajutorul unei rigle, ci vibrează și sclipesc în aerul ce le scaldă.

Chiar dacă datarea nu ne-ar arăta că ele au fost executate în al treilea deceniu al secolului, mai multe vederi parțiale ale bisericii Sf. Bavo din Haarlem, deosebite de grupul de tablouri analizate mai sus, alcătuiesc în mod vădit, din motive stilistice, un grup aparte ; aici, Saenredam a obținut cu arhitectura gotică efecte monumentale care, prin masivitatea lor, amintesc de arta romanică. Din aceste opere fac parte tabloul cu trei socluri de coloane în prim plan (National Gallery, Londra — Ilustrația 203) ; cel în care orga apare printre doi pilaștri (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 204) ; cel în care, între pilaștri, o coloană prezintă exuberanța unor nervuri de boltă (colecția F. Lugt, Haga) ; un Interior de biserică (Muzeul din Varșovia) ; un colț de biserică (colecția Bührle, Zürich). De fiecare dată, artistul s-a plasat în imediata apropiere a coloanei din față, astfel încît a putut integra în pînză numai baza acestei mase de piatră ce se înalță pînă în boltă. În tabloul din colecția Lugt, cei doi pilaștri încadrînd pînza sînt atît de proeminenți, încît nu permit privitorului să întrezărească decît o îngustă fîșie din interior, unde apar o coloană apropiată și zidul bisericii. Dacă Pieter Saenredam ar fi renunțat la micile personaje accesorii — o concluzie logică, pe care, de altfel, a tras-o în alte tablouri cu biserici — am fi ispitiți să vedem în aceste compoziții alcătuite numai din linii și suprafețe largi primele opere de artă abstractă. Și totuși, aceste nave de biserică lipsite de orice ornamentație nu par neînsufleteite, înghețate și pustii. Nu ne săturăm privind gradările ușor colorate ale umbrelor și lumina blîndă ce alunecă pe coloane și pereți, pe de altă parte, ne cuprinde uimirea văzînd cu cîtă sensibilitate sînt armonizați albastrul cenușiu al lespezilor cu albul de cretă și galbenul-auriu de culoarea mierii al pilaștrilor, coloanelor și pereților goi.

Unele tablouri cu biserici pictate între 1641 și 1649 au fost executate după cu totul alte 216

principii. Primul plan nu mai este încadrat de pilaștri sau ocupat de coloane; pardoseala goală se întinde liber pînă în profunzimea pînzei.

Într-un tablou datat din 1645 (St. Janskerk, Utrecht), suprafețele pereților, care se îngustează considerabil, și scîndurile bolții cilindrice constrîng privirea să se îndrepte spre adîncimea tabloului, spre altar, unde îngenunchează trei credincioși, figuri accesorii adăugate de o mîină străină (Muzeul Central din Utrecht — Ilustrația 206). Arhitectura, compusă din planuri largi, este redusă la formele cele mai simple cu putință.

Abia în 1649 execută Saenredam vederea interioară a bisericii Sf. Adolphus din Assendelft, orășelul său natal, pentru care desenase un studiu încă din 1634 (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 207). Tabloul acesta este una din cele mai frumoase opere ale artistului, dar am greși tălmăcindu-l în mod sentimental, adică presupunînd că l-a pictat cu atîta dragoste pentru că în prim plan apare piatra funerară a tatălui său. Aici, de asemeni, construcția plină de simplitate a navei, pictate riguros frontal, apare în toată măreția ei. Masivului monument funerar pătrat al familiei van Assendelft, din dreapta, îi corespunde, în stînga, marea bancă. În spatele lor, orînduite simetric, spetezele largi ale altor două bănci. Coloritul se mărginește, în esență, la maroniul corodat al băncilor, al amvonului și al bîrnelor tavanului, la albastrul cenușiu al lespezilor și la galbenul de fildeș al zidurilor coloanelor. Mai numeroase decît în celelalte tablouri ale lui Saenredam apar aici personajele accesorii; dar ele sînt integrate și supuse compoziției cu un tact atît de fin, încît nu tulbură seninătatea ambianței. Figurile au fost pictate de însuși Saenredam și nu, după cum se afirmă în mod răspicat, de Adriaen van Ostade, care, într-adevăr, a adăugat cîteva personaje unui singur tablou al confratelui său din Haarlem,

anume unei „Biserici din Assendelft“ pictate în 1649 (Muzeul din Torino).

La Rijksmuseum figurează un al doilea tablou din același grup, executat în 1641, înfățișând interiorul bisericii Sf. Maria din Utrecht; pe pilaștri au fost pictate, în chip de tapi-serii panouri cu bordură neagră purtând ornamente de culoarea sîngelui pe fond auriu. Impunătorul tablou trece drept una din capodoperele maestrului, dar mărturisesc că pe mine nu m-a încîntat niciodată. Magistrala tehnică a lui Saenredam se manifestă aici în mod prea indiscret pe seama artei pure. Deși tonalitatea generală maronie-roșcată este mai saturată și umbrele bolților apar mai calde decît în majoritatea celorlalte tablouri, pînza este rece și searbădă. Această lipsă de rafinement se explică poate prin faptul că tabloul de mari dimensiuni, expus inițial ca ornament de șemineu în casa umanistului Constantin Huygens din Haga, fusese conceput decorativ pentru a-și face efectul privit din depărtare. Poate ! Căci o altă vedere a aceleiași biserici, tratată într-un stil asemănător (Kunsthalle, Hamburg), pictată în 1638 după un desen executat în 1636, pare la fel de calculată, de uscată și de plicticoasă.

Cu atît mai fermecătoare sînt cele două interioare de biserică — Nieuwe Kerk din Haarlem — pictate în 1652 și 1653 (Muzeul din Haarlem, ilustrația 208; Galeria din Budapesta). Voioșia efectului izvorăște mai ales din încîntătorul motiv : frumoasa navă inundată de lumină, pilaștrii albi ca zăpada, încununați cu capiteluri ionice, candelabrele de aramă strălucitoare, ecusoanele pestrițe pe cenușii stins al chesoanelor. Pictînd această pînză, artistul a ales punctul de vedere al unui spectator care ar fi așezat într-un fotoliu de orchestră atît de aproape de rampă, încît privirea sa ar cuprinde pînă și sufita. Iată de ce, în varianta aflată la Budapesta, tavanul boltit cu racursiul extraordinar al nervurilor ocupă întreaga parte

superioară a tabloului. La fel de frumoasă este o mică vedere parțială a aceleiași biserici, din anul 1655 (colecția M. van Heel, Tjissen). De data aceasta artistul și-a așezat șevaletul în centrul bisericii, lângă amvon. Pilaștrii sînt strîns grupați, compoziția apare mai severă, verticalitatea liniilor mai riguroasă.

În cazul lui Saenredam, întrebarea dacă personajele accesorii sînt sau nu de mîna sa dobîndește, pentru aprecierea operelor sale, o importanță mai considerabilă decît la toți ceilalți pictori olandezi. El picta cu mult talent și figura umană, după cum dovedește un desen cu cretă, plin de caracter, înfățișînd pe un paracliser, al cărui obraz bătut de vînt și de soare pare a fi mai curînd cel al unui marinar decît al unui paznic de biserică (Muzeul din Leipzig). În clasicele sale interioare de biserici însă, Saenredam se mulțumește cu cîteva mici figuri izolate — de regulă, doi bărbați în haine negre — meniți prin micimea lor să acuze proporțiile mărețe ale navei ce-i cuprinde. Artistul pictînd interiorul de dragul acestuia, două biserici — Janskerk din Utrecht (Muzeul Boymans, Rotterdam — Ilustrația 202) și Janskerk din 's Hertogenbosch (tablou apărut odinioară în comerțul de artă din Amsterdam) — sînt pustii. Aceasta nu era pe gustul publicului, care comandă altor pictori introducerea, în multe tablouri cu biserici, a unor grupuri mai numeroase de personaje, alterînd astfel în mod grav caracterul acestor opere de artă.

Instructiv în această privință este tabloul cu biserica Sf. Bavo din Haarlem, datat din 1628, care a făcut parte din colecția Schloss (Paris): prezența inoportună a personajelor din prim plan constituie o izbitoare greșală de stil. Figurile adăugate fiind înlăturate în urma restaurării, pînza părea, la expoziția de la Rotterdam (1955), a fi o capodoperă neștiută pînă atunci (Ilustrația 201). În veacul al XVII-lea sau XVIII-lea, vederea bisericii Sf. Maria din Utrecht, aflată la Braunschweig, a devenit vic-

tima unor manipulări la fel de vinovate, când interiorul bisericii a fost „animat“ prin introducerea unor grupuri de gen și a multor câini.¹ Atentatul cel mai insolent asupra unei opere a lui Saenredam a fost comis de către un pictor din Haarlem, care a populat interiorul, pașnic și luminos, al bisericii Groote din Alkmaar (datat din 1637) cu o mulțime de bărbați în haine negre înconjurînd un cosciug și cu spectatori curioși. Cu mintea sa nobilă, Pieter Saenredam nu lua cîtuși de puțin în seamă privitorul operelor sale — în acest tablou însă, apare în prim plan un bărbat grăbit, aidoma unui actor dornic de aplauze, care, scoțîndu-și pălăria cu plecăciune, salută publicul (Londra, Expoziția organizată de Academia Regală, 1852/1953 — Catalog nr. 527).

Din păcate, nu ni s-au păstrat decît patru exterioare autentificate prin semnătura lui Saenredam, dintre care patru sînt vederi din Roma. Cînd, în 1921, unul din aceste peisaje romane — Biserica Santa Maria delle Febbre (National Gallery of Art din Washington) — a reapărut în comerțul de artă berlinez după ce rămăsese ascuns o vreme îndelungată în colecțiile unei dinastii princiare, nu s-a îndoit nimeni că acest tablou realist, înfățișînd o berlină trasă de doi cai pe o șosea de suburbie, fusese pictat în Italia. Istoricul de artă olandez J. van Regteren Altena a dovedit însă că Saenredam, care nu trecuse niciodată dincolo de hotarele țării sale, pictase tabloul precum și vederea cu biserica Sf. Maria din Aracoeli (datat din 1633 ; Muzeul din Orléans) după desene executate în 1532—1535 de un pictor stabilit în Italia : Maerten van Heemskerck („Oud holland“, 1931). Tot după un desen din carnetul

¹ Între timp au fost înlăturate personajele adăugate tabloului de la Braunschweig, precum și celui înfățișînd biserica Cunera.

de schițe romane al lui van Heemskerk (aflat astăzi la Cabinetul de Stampe din Berlin), Saenredam a pictat pronaosul Panteonului; această pânză neobișnuit de sumbră este înviorată numai de veșmintele roșu-de-garanță ale celor două mici personaje și de foițele de aur de pe portal (Londra, Edward Speelman). Tabloul cel mai frumos, din punct de vedere pictural, din acest grup este o vedere a Coliseului, căreia mîna iscusită a lui Pieter Post i-a adăugat o scenă de atac banditesc (Ilustrația 209; colecția particulară germană; tablou datat din 1631).¹

Prin lipsa de colorit și seaca ei obiectivitate, unica vedere exterioară a bisericii Sf. Maria din Utrecht — pictată în 1659 după un desen executat cu 23 de ani în urmă — amintește de diagramele desenate de arhitecți pentru uzul antreprenorilor (Aerdenhout, colecția Nienhuys).

Incomparabil mai interesante sînt două peisaje citadine, înfățișînd respectiv o stradă din Amsterdam cu vechea Primărie (tablou executat în 1657 după un desen din 1641; Rijksmuseum, Amsterdam) și „Piața Bisericii Sf. Maria din Utrecht” (pictată în 1663 după un desen din 1636, pânza se află la Muzeul Boymans din Rotterdam).

Acest din urmă tablou (Ilustrația 210) măsurînd 1,10 m pe 1,39 m, este unul din cele mai mari pictate de artist; dar nici aici Saenredam nu a renunțat să redea și cel mai neînsemnat amănunt cu migala sa de miniaturist. Nuanțele cele mai fine alcătuiesc bogăția coloritului unde alternează verdele luminos al ierbii cu galbenul blond, cafeniul, cenușiul surd, ocrul și griul verzui al zidăriei. Zidul din stînga prezintă pete roșcate, cu irizări calde ca cele ale unui trandafir în plină înflorire. Este un miracol că redarea pătrunzătoare a ce-

221 ¹ În caietul de schițe al lui Heemskerk nu mai figurează desenul după care a fost executat tabloul.

lor mai fine valori coloristice și grafice nu a alterat coeziunea remarcabilă a tabloului.¹

În ciuda aparentei naivități a concepției și execuției, ce amintește prin ambianță de frumoasele vederi de stradă ale lui Jacobus Vrel, Strada din Amsterdam cu vechea Primărie (tablou datat din 1657) se numără printre cele mai prețioase comori ale Rijksmuseum-ului (Ilustrația 211). Contururile par desenate cu vârful de argint. Sub albastrul intens al cerului, se desfășoară pe ziduri și acoperișuri dansul jucăuș al culorilor : ardezia albastru-deschis stropită cu galben-marونیu ; zidul roșcat al bisericii ; cărămida galbenă a Primăriei ; un coș trandafiriu ; roșul deschis — cu toate nuanțele sale — al turnului ; marونیul roșcat și deschis al cercevelelor și obloanelor de lemn. Seninătatea și tăcerea străzii cu trecători în haine negre sînt prinse atît de convingător, edificiile înnegrite de vreme reprezentate atît de veridic, încît ne întrebăm dacă tabloul a fost pictat doar după cele două desene executate, cu mulți ani în urmă, la Haarlem și Amsterdam, sau dacă Saenredam nu și-a verificat și înviorat impresiile din trecut chiar la fața locului. La întrebarea aceasta — ce ne-o punem privind și celelalte tablouri cu arhitecturi pictate de artist după schițe executate uneori cu cîteva decenii în urmă — se poate răspunde, în cazul de față, fără echivoc : tabloul a fost pictat într-adevăr numai după cele două desene. Căci, în anul 1657, cînd artistul l-a executat, Primăria nu mai exista. Ea arsese cu șase ani mai devreme.

Încheiem studiul nostru cu cîteva cuvinte despre opera în care arta pictorului se dezvăluie cu cea mai desăvîrșită puritate : vede-

¹ În colecția Six (Amsterdam), apoi în colecția Jürgens (Londra) a figurat altădată o vedere strict frontală a bisericii Sf. Maria, care pare a fi un fragment al acestui tablou. Conform realității, fațada bisericii este mai largă decît pe tabloul aflat la Rotterdam.

rea prin portalul bisericii Groote Kerk din Alkmaar (tabloul, pictat în 1661, aparține Muzeului Boymans din Rotterdam — Ilustrația 212). În ciuda mijloacelor foarte sumare cu care a fost executat, motivul modest este tratat cu o artă atît de admirabilă, încît sîntem constrînși să reafirmăm răspicat ceea ce am spus pînă acum spre gloria lui Saenredam. În ziua cînd se va consacra o expoziție „Maestrilor luminii pure“, tabloul acesta va figura la un loc de cînte printre creațiile lui Holbein și Vermeer, Ingres, Seurat și Mondrian.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. *Elev anonim al lui Rembrandt :*
Rembrandt îndrumându-și elevii în atelier
(17,9×31,8 cm), Weimar, Schlossmuseum.
2. *Hendrick Gerritsz Pot :*
Societate veselă (33×50 cm), Londra, National
Gallery.
3. *Willem Buytewech :*
Comeseni (72×66 cm), Budapesta, Muzeul de
Artă.
4. *Willem Buytewech :*
Două perechi (57×70 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.
5. *Dirck Hals :*
Jucătorii de table (34×53 cm), colecție particu-
lară germană.
6. *Dirck Hals :*
Societate într-un parc (78×137 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.
7. *Dirck Hals :*
Societate veselă (39×24 cm), Haga, colecție par-
ticulară.
8. *Dirck Hals și Dirck van Delen :*
Petrecere elegantă (79×135 cm), Viena.
Akademiegalerie.
9. *Dirck Hals :*
Scenă de familie (16×21 cm), Londra, colecție
particulară.

10. *Dirck Hals* :
Doamnă rupînd o scrisoare (45×56 cm), Mainz, Gemäldegalerie.
11. *Dirck Hals* :
Îngrijire maternă (diametru : 37 cm), Rottach-Eggern, colecția Curt Bohnewand.
12. *Dirck Hals* :
Copii jucînd cărți (33×28 cm), în trecut New York, colecția Pierpont Morgan.
13. *Jan Miense Molenaer* :
Micul dejun (108×129 cm), Worms, Heylshof.
14. *Jan Miense Molenaer* :
Fumător în fața căminului (29×24 cm), Bergamo, Accademia Carrara.
15. *Jan Miense Molenaer* :
Sărbătoare de familie (57×94 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
16. *Jan Miense Molenaer* :
Doamnă la clavecin (38×29 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
17. *Judith Leyster* :
Bărbat cîntînd din lăută (Ispita) (81×65 cm), Roma. Galleria Nazionale.
18. *Judith Leyster* :
Femeie cîntînd la mandolină (38×29 cm), Londra, colecție particulară.
19. *Pieter Codde* :
Dans (50×76 cm), Haga, Mauritshuis.
20. *Pieter Codde* :
Fumătorul (46×34 cm), Lille, Musée des Beaux-Arts.
21. *Pieter Codde* :
Tînărul desenator (35×42 cm), Bruxelles, Pinacoteca Regală.
22. *Willem Duyster* :
Jucători de table (41×67 cm), Londra, National Gallery.
23. *Willem Duyster* :
Ostaș în picioare (25×22 cm), colecție particulară americană.
24. *Willem Duyster* :
Nunta (76×106 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

25. *Willem Duyster* :
Bufoni de carnaval (27×37 cm), Berlin,
Staatliche Museen.
26. *Willem Duyster* :
Soldați în fața căminului (42×47 cm), Leningrad,
Ermitaj.
27. *Jacob A. Duck* :
Jucători de cărți (48×74 cm), colecție particu-
lară din Renania.
28. *Jacob A. Duck* :
Prostituată adormită (37×31 cm), München, Alte
Pinakothek.
29. *Jacob A. Duck* :
Femeie călcînd (43×34 cm), Utrecht, Central-
museum.
30. *Jacob A. Duck* :
Femeia și soldatul adormit (38×45 cm), în trecut
colecție particulară berlineză.
31. *Nikolaus Knüpfer* :
Sofonisbei i se întinde cupa cu otravă (53×87
cm), Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
32. *Nicolaus Knüpfer* :
Solon în fața lui Cresus (61×88 cm), New York,
colecția E. Wolf.
33. *Anthonie Palamedesz* :
Petrecerea (55×89 cm), Amsterdam, Rijksmu-
seum.
34. *Jacob van Velsen* :
Petrecere cu muzică (40×56 cm), Londra, Natio-
nal Gallery.
35. *Pieter Quast* :
Popasul la potcovar (45×58 cm), Londra, Natio-
nal Gallery.
36. *Gerard Dou* :
Autoportret din tinerețe în fața șevaletului
(66×51 cm), Duisburg, colecția G. Henle.
37. *Gerard Dou* :
Rugăciunea pustnicului (34×29 cm), Londra,
colecție particulară.
38. *Gerard Dou* :
Femeie curățînd un măr (35×43 cm), Berlin,
Staatliche Museen.

39. *Gerard Dou* :
Portret de maur (42×34 cm), Hanovra, Landes-
galerie.
40. *Gerard Dou* :
Portretul unei tinere femei (14×12 cm), Londra,
National Gallery.
41. *Gerard Dou* :
Fată la fereastră (31×21 cm), New York, colec-
ția Mandel.
42. *Gerard Dou* :
Femeie cumpărînd un iepure (58×45 cm),
Londra, National Gallery.
43. *Gerard Dou* :
Autoportret (47×36 cm), Amsterdam, Rijksmu-
seum.
44. *Gerard Dou* :
Doamnă gătindu-se (75×59 cm), Rotterdam, Mu-
zeul Boymans-van Beuningen.
45. *Gerard Dou* :
Școala serală (53×40 cm), Amsterdam, Rijksmu-
seum.
46. *Gerard Dou* :
Femeie la baie (25×19 cm), Leningrad, Ermitaj.
47. *Gerard Dou* :
Țapul (19×25 cm). Amsterdam, colecția
H. Wetzlar.
48. *Gerard Dou și Nicolaes Berchem* :
Portretul unor soți (76×63 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.
49. *Gerard Dou* :
Șarlatanul (111×84 cm), Rotterdam, Muzeul
Boymans-van Beuningen.
50. *Gerard Dou* :
Mamă lângă leagăn (72×56 cm), Haga, Mau-
ritshuis.
51. *Quiringh Gerritsz Brekelenkam* :
Atelierul croitorului (66×53 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.
52. *Quiringh Gerritsz Brekelenkam* :
Luarea de sînge (48×37 cm), Haga, Mauritshuis.
53. *Quiringh Gerritsz Brekelenkam* :
Doamnă gătindu-se (47×42 cm), în trecut Nien-
dorf, colecția Buchenau.

54. *Quiringh Gerritsz Brekelenkam* :
Convorbire intimă (47×36 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.
55. *Carel Fabritius* :
Autoportret (64×48 cm), Rotterdam, Muzeul
Boymans-van Beuningen.
56. *Carel Fabritius* :
Învierea lui Lazăr (210×140 cm), Varșovia,
Muzeul Național.
57. *Carel Fabritius* :
Moșneag cu căciulă de blană (26×21 cm), Haga,
Mauritshuis.
58. *Carel Fabritius* :
Negustorul de instrumente muzicale (16×32 cm),
Londra, National Gallery.
59. *Carel Fabritius* :
De strajă la poarta orașului (68×58 cm),
Schwerin, Staatliches Museum.
60. *Carel Fabritius* :
Autoportret (70×60 cm), Londra, National
Gallery.
61. *Carel Fabritius* :
Sticletele (33×23 cm), Haga, Mauritshuis.
62. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Duetul (32×25 cm), Schwerin, Staatliches
Museum.
63. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Gustarea cu stridii (44×34 cm), Leningrad,
Ermitaj.
64. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Declarație de dragoste (43×33 cm), Haga, Mau-
ritshuis.
65. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Doamna cu cățelul (51×39 cm), Leningrad,
Ermitaj.
66. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Doamnă cu evantai (20×16 cm), Basel, Kunst-
museum.
67. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Portretul unui domn (16×13 cm), Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle.

68. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Soți cu un cățeluș (27×20 cm), Haga, Mauritshuis.
69. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Doamnă la oglindă (43×32 cm), München, Alte Pinakothek.
70. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Atelierul artistului (60×46 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
71. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Băiat făcând bășici de săpun (26×19 cm), Haga, Mauritshuis.
72. *Frans van Mieris cel Bătrîn* :
Ahia și soția lui Ieroboam (24×20 cm), Lille, Muzeul de artă.
73. *Ludolf de Jongh* :
Portretul unei olandeze și al fiicei sale (110×97 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
74. *Ludolf de Jongh* :
Portretul unei tinere femei (39×35 cm), Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
75. *Ludolf de Jongh* :
Cartierul Kneuterdijk la Haga (135×190 cm), Viena, Kunsthistorisches Museum.
76. *Ludolf de Jongh* :
Vedere din Rotterdam,
Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen.
77. *Ludolf de Jongh* :
Vestea (66×54 cm), Mainz, Gemaldegalerie.
78. *Ludolf de Jongh* :
Pornind la vânătoare (27×32 cm), Detroit, Institute of Arts.
79. *Ludolf de Jongh* :
Mesagerul (58×71 cm), Londra, colecția Anthony de Rothschild.
80. *Ludolf de Jongh ? (Pieter de Hooch ?)* :
Jucătorii de popice (75×61 cm), Cincinnati, Art Museum.
81. *Ludolf de Jongh* :
Plecarea de la conac (65×81 cm), în trecut Londra, colecția Edward Beith.

82. *Ludolf de Jongh* :
Grădină seniorială (81×106 cm), Capetown, colecția principesei Labia.
83. *Ludolf de Jongh* :
Vînzătorul ambulant (94×80 cm), Amsterdam, colecție particulară.
84. *Caspar Netscher* :
Pieter de Graeff (51×36 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
85. *Caspar Netscher* :
Jacoba de Graeff (51×36 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
86. *Caspar Netscher* :
Dantelăreasa (33×27 cm), Londra, colecția Wallace.
87. *Caspar Netscher* :
Bărbat tocînd paie (29×24 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
88. *Caspar Netscher* :
Mamă cu copii (54×48 cm), altădată în comerțul de artă berlinez.
89. *Caspar Netscher* :
Familie pe malul șanțului cu apă al castelului (80×61 cm), Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.
90. *Caspar Netscher* :
Portret de băiat (29×19 cm), în trecut Berlin, colecția James Simon.
91. *Caspar Netscher* :
Tînăr scriind o scrisoare (27×19 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
92. *Caspar Netscher* :
Doamnă în doliu (45×37 cm), Kassel, Gemäldes-galerie.
93. *Caspar Netscher* :
Doamnă gătindu-se (43×34 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
94. *Caspar Netscher* :
Portretul unei doamne (48×39 cm), Haga, Mauritshuis.
95. *Caspar Netscher* :
Portretul unei tinere fete (46×37 cm), Auckland (Noua Zeelandă) City Art Museum.

96. *Caspar Netscher* :
Păstor și păstoriță (53×44 cm), Braunschweig,
Gemäldegalerie.
97. *Jacob Ochtervelt* :
Petrecere muzicală (95×75 cm), colecție particu-
lară germană.
98. *Jacob Ochtervelt* :
Petrecere muzicală într-un parc (110×97 cm),
altă dată în comerțul de artă londonez.
99. *Jacob Ochtervelt* :
Precupeață de struguri (81×67 cm), Leningrad,
Ermitaj.
100. *Jacob Ochtervelt* :
Bărbat galant (81,5×60,5 cm), Dresda, Staat-
liche Kunstsammlungen.
101. *Jacob Ochtervelt* :
Gustarea cu stridii (48×38 cm), colecție parti-
culară germană.
102. *Jacob Ochtervelt* :
Femeie citind o scrisoare (91×78 cm), Neu-
Hemmerich bei Frechen, colecția C. Berk.
103. *Jacob Ochtervelt* :
Comesenii (46×46 cm), Raleigh (North Carolina),
Museum of Art.
104. *Jacob Ochtervelt* :
La leagăn (92×74 cm), Capetown, colecția prin-
cipesei Labia.
105. *Jacob Ochtervelt* :
Bărbat cîntînd din lăută (52×41 cm), colecție
particulară elvețiană.
106. *Jacob Ochtervelt* :
Repetiția de canto (57×46 cm), Kassel, Staatliche
Gemäldegalerie.
107. *Pieter Janssens Elinga* :
Odaie olandeză (83×100 cm), Frankfurt a/M.
Städelsches Kunstinstitut.
108. *Pieter Janssens Elinga* :
Femeie citind (75×62 cm), München, Alte Pina-
kothek.
109. *Hendrick van der Burch* :
Vedere spre terasă (111×73 cm), Chicago, Art
Institute.

110. *Hendrick van der Burch* :
Ofițer curățindu-și arma (112×70 cm), în trecut în comerțul de artă londonez.
111. *Hendrick van der Burch* :
Paharul cu vin refuzat (116×91 cm), Londra, National Gallery.
112. *Hendrick van der Burch* :
Mamă cu copil la fereastră (40×33 cm), Delft, Prinsenhof.
113. *Cornelis Bisschop* :
Femeie cosînd (48×66 cm), Minneapolis, Institute of Arts.
114. *Cornelis Bisschop* :
Femeie curățind un măr (73×56 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
115. *Cornelis de Man* :
Negustor la pupitrul său, Rotterdam ; colecție particulară.
116. *Cornelis de Man* :
Negustor cîntărind aur (82×68 cm), Utrecht, Centraalmuseum (tablou împrumutat).
117. *Michiel van Musscher* :
Thomas Hees, trimisul Olandei pe lângă stăpînirile din Algeria, Tunisia, Tripolitania (76×63 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
118. *Samuel van Hoogstraten* :
Adolescent studiind (58×74 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen.
119. *Samuel van Hoogstraten* :
Vestibulul unei case olandeze ; în trecut Londra, în posesia negustorului de tablouri Arnot.
120. *Samuel van Hoogstraten* :
Vizita medicului (69×55 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
121. *Jacob van Loo* :
Diana cu nimfele (162×199 cm), Braunschweig, Gemäldegalerie.
122. *Jacob van Loo* :
Mamă cu copii (46×45 cm), Berlin, Staatliche Museen.
123. *Jacob van Loo* :
Scenă de societate (73×62 cm), colecție particulară germană.

124. *Jacob van Loo* :
Concertul (64×75 cm), Leningrad, Ermitaj.
125. *Jacob van Loo* :
Fabrica de mărgelă de sticlă (163×215 cm),
Copenhaga, Muzeul de Artă.
126. *Esaias Boursse* :
Femeie la vatră (51×57 cm), Londra, colecția
Wallace.
127. *Esaias Boursse* :
Torcătoarea (58×48 cm), Amsterdam, Rijksmu-
seum.
128. *Pieter van den Bosch* :
Cămara (32×26 cm), Berlin, Staatliche Museen.
129. *Dominicus van Tol* :
Bucătăreasă cu o găină (49×37 cm), Kassel, Ge-
mäldegalerie.
130. *Isaac Koedijk* :
„Proba cu unghia“ (65×55 cm), Hoevelaken, co-
lecția C. van Alst.
131. *Pieter Cornelisz van Slingeland* :
Vînzare de păsări la fereastră (35×28 cm),
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
132. *Pieter Cornelisz van Slingeland* :
Femeie făcînd dantelă (49×38 cm), Londra,
Buckingham Palace.
133. *Hendrick Martensz Sorgh* :
Piața de pescărie și zarzavat din Rotterdam,
(49×68 cm), colecție particulară germană.
134. *Hendrick Martensz Sorgh* :
Tînărul cavaler (64×48 cm), colecție particulară
germană.
135. *Jacobus Vrel* :
Stradă cu brutărie (50×38 cm), Hamburg,
Kunsthalle.
136. *Jacobus Vrel* :
Stradă (33,5×26,5 cm), Londra, colecție particu-
lară.
137. *Jacobus Vrel* :
Femeie la fereastră (46×39 cm), Haga, colecție
particulară.
138. *Jacobus Vrel* :
Vizită la o femeie bolnavă (56×45 cm), Anvers,
Galeria Regală de pictură.

139. *Jacobus Vrel* :
Femeie și băiat la masă (71×59 cm), Bruxelles,
Galeria Regală de pictură.
140. *Jacobus Vrel* :
Bătrână la vatră (62,5×47 cm), în trecut Berlin,
colecția Dr. Liebermann.
141. *Hendrick Avercamp* :
Peisaj de iarnă (29×46 cm), Viena, Kunsthisto-
risches Museum.
142. *Hendrick Avercamp* :
Castelul înconjurat de apă (diametru : 40 cm),
Londra, National Gallery.
143. *Hendrick Avercamp* :
Scenă de iarnă (77×132 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.
144. *Hendrick Avercamp* :
Scenă de patinaj (36×71 cm), Haga, Mauritshuis.
145. *Hendrick Avercamp* :
Scenă de iarnă (67×115 cm), Schwerin, Staat-
liches Museum.
146. *Hendrick Avercamp* :
Plăcerile patinajului (37×64 cm), Wassenaar,
Colecția S. van den Bergh.
147. *Hendrick Avercamp* :
Peisaj de vară (29×51 cm), Enschede. Colecția
van Heek.
148. *Arent Arentsz., zis Cabel* :
Pescari la mal (23×39 cm), Londra, National
Gallery.
149. *Adam van Breen* :
Familie la patinaj (31×52 cm), Amsterdam,
Colecția J. Eeuwen.
150. *Adriaen van de Venne* :
Plăcerile iernii, în trecut Londra, la negustorul
de tablouri Slatter.
151. *Adriaen van de Venne* :
Iarna (42×68 cm), Berlin, Staatliche Museen.
152. *Adriaen van de Venne* :
Principii Maurits și Friedrich Heinrich la târgul
de cai din Valkenburg (64×134 cm), Amsterdam,
Rijksmuseum.

153. *Esaias van de Velde* :
Uliță de sat iarna (25×31 cm), Raleigh (North Carolina), Museum of Art.
154. *Esaias van de Velde* :
Peisaj de iarnă (11×15 cm), Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
155. *Esaias van de Velde* :
La zidurile orașului (28×50 cm), München, Alte Pinakothek.
156. *Esaias van de Velde* :
Panorama orașului Wesel (27×40 cm), Berlin, Staatliche Museen.
157. *Esaias van de Velde* :
Vânători prin dune (18×22 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
158. *Antonie Verstraelen* :
Peisaj de iarnă (25×37 cm), Hanovra, Landesgalerie.
159. *Barent Avercamp* :
Pescari pe gheață (32×52 cm), Enschede, Rijksmuseum Twenthe.
160. *Barent Avercamp* :
Vedere din Kampen (104×156 cm), Kampen, Primăria.
161. *Cornelis Vroom* :
Peisaj fluvial (42×64 cm), Schwerin, Staatliches Museum.
162. *Cornelis Vroom* :
Margine de pădure (15×21 cm), în trecut Godesberg, colecția Baare.
163. *Vermeer van Haarlem* :
Priveliște de pe dune (33×63 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
164. *Guilliam Dubois* :
Peisaj cu călăreți ; în trecut în comerțul de artă berlinez.
165. *Salomon Rombouts* :
Uliță de sat (47×63 cm), colecției particulare germană.
166. *Gerrit van Hees* :
Peisaj rustic (74×104 cm), Haarlem, Frans-Hals-Museum.

167. *Gerrit van Hees* :
Peisaj cu gard de scînduri (58×80 cm), Viena, Akademie-Galerie.
168. *Pieter de Neyn* :
Potecă la marginea satului (34×56 cm), colecție particulară elvețiană.
169. *Johannes Schoeff* :
Peisaj fluvial (43×72 cm), colecție particulară germană.
170. *Jan Coelenbier* :
Moara de vînt, colecție particulară berlineză.
171. *Jan van Kessel* :
Vedere spre Haarlem (115×130 cm), Bruxelles, Pinacoteca Regală.
172. *Jan van Kessel* :
Alee (76×111 cm), Stuttgart, Staatsgalerie.
173. *Allaert van Everdingen* :
Peisaj deluros (72×102 cm), Hamburg, Kunsthalle.
174. *Allaert van Everdingen* :
Colibe pe malul apei (56×63 cm), Kassel, Gemäldegalerie.
175. *Allaert van Everdingen* :
Peisaj muntos cu castel (140×157 cm), Stuttgart, Staatsgalerie.
176. *Allaert van Everdingen* :
Furtună pe mare (26×37 cm), Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
177. *Jacobus S. Mancadan* :
Peisaj cu păstori (44×37 cm), Berlin, Staatliche Museen.
178. *Hendrick ten Oever* :
Peisaj seral cu vedere spre Zwolle (68×88 cm), Edinburgh, National Gallery of Scotland.
179. *Hendrick ten Oever* :
Cioban în pădure (68×56 cm), Haga, Muzeul Bredius.
180. *Jacob Esselens* :
La malul fluviului (35×53 cm), Berlin, Staatliche Museen.
181. *Jan Wijnants* :
Păstoriță cu turmă (35×43 cm), Londra, National Gallery.

182. *Jan Wijnants* :
Vînător cu șoimul, în peisaj (51×69 cm), colecție particulară germană.
183. *Philips Koninck* :
Vînătorul (37×29 cm), Zürich, colecția E. Bührle.
184. *Philips Koninck* :
Fluviul Waal la Beek (150×203 cm), Copenhaga, Muzeul de Artă.
185. *Philips Koninck* :
Peisaj cu dune (95×119 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen.
186. *Philips Koninck* :
Șes cu vînători (137×160 cm), Londra, National Gallery.
187. *Philips Koninck* :
Peisaj cu ambarcațiune (72×117 cm), Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.
188. *Philips Koninck* :
Peisaj (120×163 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
189. *Philips Koninck* :
La marginea pădurii (138×166 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
190. *Albert van den Eeckhout* :
Creol din Brazilia (268×165 cm), Copenhaga, Muzeul Național.
191. *Pieter Post* :
Peisaj olandez cu stog de fîn (52×78 cm), Haga, colecția W. Martin.
192. *Frans Post* :
Sălaj de ofițeri în Brazilia (47×63 cm), Nürnberg, Germanisches Museum.
193. *Frans Post* :
Cascadă în Brazilia (59×46 cm), São Paulo, Muzeu.
194. *Frans Post* :
Peisaj din Brazilia (53×69 cm), München, Alte Pinakothek.
195. *Frans Post* :
Fermă în Brazilia (47—64 cm), Schwerin, Staatliches Museum.

196. *Frans Post* :
Spre Fort Mauritius (60×88 cm), Paris, Musée de la France d'Outre-Mer (împrumutat de către Luvru).
197. *Frans Post* :
Cetatea Ceulen pe Rio Grande (60×86 cm), Paris, Luvru.
198. *Frans Post* :
Insula Tamaraca (63×89 cm), Haga, Mauritshuis.
199. *Frans Post* :
Vedere din Brazilia (283×210 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
200. *Hendrick van Steenwijk cel Bătrîn* :
Interior de biserică (31×46 cm), Amsterdam, colecția H. Wetzlar.
201. *Pieter Saenredam* :
Biserica St. Bavo din Haarlem (47×38 cm), Oosterbeek, colecția J.C.H. Heldring.
202. *Pieter Saenredam* :
Biserica St. Jan din Utrecht (65×83 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen.
203. *Pieter Saenredam* :
Biserica St. Bavo din Haarlem (60×81 cm), Londra, National Gallery.
204. *Pieter Saenredam* :
Orga bisericii St. Bavo din Haarlem (96×57 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
205. *Pieter Saenredam* :
Biserica Cunera din Rhenen (50×69 cm), Haga, Mauritshuis.
206. *Pieter Saenredam* :
Interiorul bisericii St. Jan din Utrecht (41×34 cm), Utrecht, Centralmuseum.
207. *Pieter Saenredam* :
Biserica St. Adolphus din Assendelft (50×76 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
208. *Pieter Saenredam* :
Nieuwe Kerk din Haarlem (65×93 cm), Haarlem, Frans-Hals-Museum.
209. *Pieter Saenredam* :
Coliseul din Roma (42×72 cm), colecția particulară germană.
210. *Pieter Saenredam* :
Piața Mariakerk din Utrecht (110×139 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen.
211. *Pieter Saenredam* :
Vechea Primărie din Amsterdam (69×83 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
212. *Pieter Saenredam* :
Groote-Kerk, Alkmaar ; vedere prin portal (59×40 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans-van-Beuningen.

CUPRINS

<i>Cuvînt înainte</i>	5
MAEȘTRI OLANDEZI	9
Arta și artiștii din Olanda	9
Pictori de scene de interior și de societate în prima jumătate a sec. XVII : H. G. Pot, Willem Buytewech, Dirck Hals, Jan Miense Molenaer, Judith Leyster, Pieter Codde, Willem Duyster, Jacob Duck, Nikolaus Knüpfer, Anthonie Pa- lamedesz, Jacob van Velsen, Pieter Quast	33
Gerard Dou	59
Quiringh Gerritsz Brekelenkam	72
Carel Fabritius	76
Frans van Mieris cel Bătrîn	84
Ludolf de Jongh	96
Caspar Netscher	102
Jacob Ochtervelt	111
Mici maștri de scene de interior și de societate la Amsterdam, Haga, Leyden, Delft și Rotterdam : Pieter Janssens Elinga, Hendrick van der Burch, Cor- nelis Bisschop, Cornelis de Man, Mi- chiel van Musscher, Samuel van Hoog- straten, Jacob van Lod, Esaias Boursse,	

Pieter van den Bosch, Dominicus van Tol, Isaac Koedijck, Pieter Cornelisz van Slingeland, Hendrick Martensz Sorgh, Jacobus Vrel	120
Hendrick Avercamp și cercul său : Hendrick Avercamp, Arent Arentsz poreclit Cabel, Adam van Breen, Adriaen van der Venne, Esaias van der Velde, Anthonie Verstraelen, Barent Avercamp	147
Peisagiști	
Cornelis Vroom, Guilliam Dubois, Cornelis Decker, Claes Molenaer, Johannes Vermeer van Haarlem, Roelof van Vries, Salomon Rombouts, Gerrit van Hees, Jacob Salomonsz van Ruysdael, Pieter de Neyn, Jan van Kessel, Allaert van Everdingen, Jacobus S. Mancadan, Hendrick van Oever, Jacob Esselens, Jan Wijnants	178
Philips Koninck	194
Frans Post	201
Albert van den Eeckhout, Pieter Post	201
Pieter Saenredam	210
<i>Lista ilustrațiilor</i>	224

REDACTOR : GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDATOR : ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR :
APĂRUT : 1978. COLI DE TIPAR 10. PLANȘE : 60
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI : 75 (492)
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI : 7
TIRAJUL : 14 000 EXEMPLARE

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET”
STR. FABRICA DE CHIBRITURI Nr. 9-11
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

241

Arte și civilizații

Eduard Plietzsch

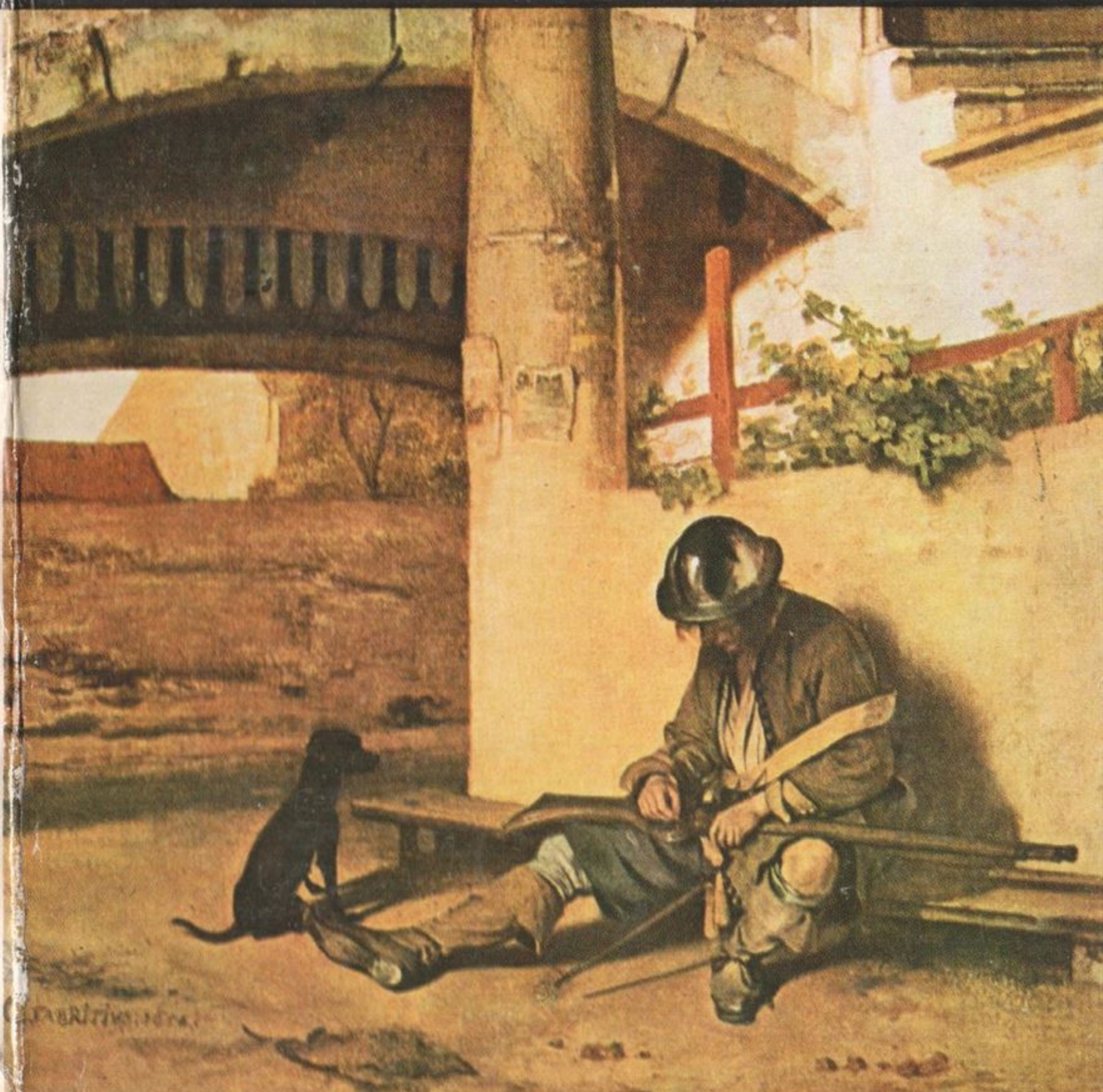
pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

Lucrarea istoricului de artă german Eduard Plietzsch (1886–1961), fost colaborator al lui Wilhelm von Bode, vine să întregască celebra lucrare a dascălului său („Maeștrii picturii olandeze și flamande”), publicată și în traducere românească. Plietzsch ne oferă o suită impresionantă de profiluri ale unor pictori – printre care unii cu totul remarcabili, ca Avercamp, Dou, Fabritius, Siberechts, Saenredam – care, în majoritatea lor, au fost recunoscuți ca mari artiști abia în cursul ultimelor decenii. Cele peste 400 de ilustrații ne familiarizează cu opera, deocamdată insuficient cunoscută, a acestor creatori autentici, probind diversitatea de genuri și bogăția talentelor dintr-una din cele mai fertile epoci ale picturii europene.

Vol. I și II lei 39

pictori olandezi și flamanzi
din secolul al XVII-lea



Editura Meridiane